ARCHIVEXEMPLAR
KEIN VERLEIH
INFOLADEN LEIPZIG

Weg und Ziel

Infoladen
Koburger Str. 3 · 04277 Leipzig
Telefon (0341) 3 02 65 04
www.nadir.org/infoladen_leipzig

Marxistische Zeitschrift

POP

Nr. 5 • 1997 55. Jahrgang 50 Schilling ISSN 0043/2024

testcard

Beiträge zur Popgeschichte

Nicht mitreden – lesen:
Artaud /
Merzbow /
Kelly Family /
Kapitalismuskritik /
Residents /
Russischer Futurismus /
Anthony Braxton /
John Cage /
Einstürzende Neubauten /
Feldtheorie /
Sound und Politik /
Horrorfilm /
Wiener Aktionismus /
Fluxus /
Easy Listening /
Rechts-Rock /
Adorno /
Emerson, Lake & Palmer /
Neoismus /
This Heat /
P16.D4 / ...

„Die Lok der anderen ist unser letzter Wagon"
(Karl M.)

Themenbezog. Magazin im Buchformat, ersch. halbjährl., über 300 S., m. zahlr. Abb., 28 DM, Nr. 3 (Sound) u. Nr. 4 (Retro) erhältlich im gutsort. Buch- und Tonträgerhandel

Testcard-Verlag c/o J. Neumann
Nerotalstraße 38, D-55124 Mainz,
Fon/Fax (0 6131) 46 71 15

WIDERSPRUCH

Beiträge zur sozialistischen Politik

33

Bildung, Schule, Arbeit

Bildungsmarktwirtschaft, Schulautonomie, interkulturelle Pädagogik; Elitenbildung, Chancenungleichheit, Volksbildung; Wissensgesellschaft, Internet, feministische Bildung; Utopien der anarchistischen Erziehung, Reformpädagogik heute; Krise in der Schule – Lernen für die Zukunft?

G. Steiner-Khamsi, J. Oelkers, M.A. Graf, E.O. Graf, M. Lamprecht, H. Stamm, P. Gisler, H.-U. Grunder, U. Klemm, R. Rüegsegger

Politisches Lernen und Arbeitspolitik

O. Negt: Gesellschaftliche Schlüsselqualifikationen
U. Beck: Politische Bildung in der Zweiten Moderne
W. Schöni: Personalbewirtschaftung, Bildung, Arbeitsmarkt
K. Rennenkampff: Jugendliche ohne Lehrstelle und Job
K. Dörre: Streit um gewerkschaftliche Bildungskonzepte
B. Bollinger: Repolitisierung gewerkschaftlicher Bildung

Marginalien / Rezensionen / Zeitschriftenschau

17. Jg./Heft 33 - Juli 1997

188 Seiten, Fr./DM 21.– (Abonnement 36.–/38.–)
zu beziehen im Buchhandel oder bei
WIDERSPRUCH, Postfach, CH-8026 Zürich
Probeheft anfordern Tel./Fax 01 - 273 03 02

isw *sozial-ökologische Wirtschaftsforschung München e.V.*

isw-report
(erscheint vierteljährlich, z. T. mit beigeheftetem wirtschaftsinfo)
DM 5,- plus Versand (Jahresabo: 30,- DM)
Deutsche Macht-Allianz - Geld und Macht der Deutschen Bank und Allianz-Versicherung (Nr. 31, April 1997)
Macht und Herrschaft in der Marktwirtschaft - Einkommensverteilung und Kapitalkonzentration in der deutschen Wirtschaft (Nr. 32, Juli 1997)
150 Jahre Geschäfte des Siemens-Konzerns
(Nr. 33, Oktober 1997) 44 Seiten, 6,- DM

isw-spezial
Cuba Libre - Kuba liberal? (Nr. 9, Jan. 97), DM 5,- + Versand
Energiesteuer - und dann? Klimaschutz erfordert Umbau von Wirtschaft u. Gesellschaft (Nr. 10, Apr. 97), 80 Seiten, DM 8,- + V.

isw-wirtschaftsinfo extra
Milliarden für Millionäre - Steuerreform 1999 (Nr. 26, Febr. 97), 4 Seiten, DM 1,- + Versand (enthalten in report 30 u. w&gd Nr. 3)

wirtschafts- und grafikdienst
Reichtum u. Kapitalmacht in Deutschland
(Nr. 2, Nov. 95), DM 8,- + Versand
Der Steuer-Skandal (Nr. 3, Juni 1996), DM 10,- + Versand
Armut & Sozialabbau in einem reichen Land
(Nr. 4, Jan. 97), DM 10,- + Versand

analysen
fakten & argumente

Neu bei isw!

Prospekte anfordern, Bestellungen, abonnieren, fördern
bei isw sozial-ökologische Wirtschaftsforschung e.V.
Johann-von-Werth-Str. 3,
80639 München,
Fax 089-168 94 15

Weg und Ziel

Marxistische Zeitschrift

ACHTUNG NEUE ADRESSE:
Weyringerg. 35, 1040 Wien,
Tel.: 0222/503 74 26
Fax: 0222/503 66 38 („für WuZ“)

Medieninhaberin und Herausgeberin:
Kommunistische Partei Österreichs

Redaktionskomitee:
Dr. Winfried Garscha
Dr. Lutz Holzinger
Mag. Julius Mende
Dr. Martin Potschka
Dr. Wolfgang Priglinger
Helmut Rizy

Redaktionskoordination:
Dr. Maria Wölflingseder

Verwaltung und Vertrieb:
Robert Zöchling

Layout:
Matthäus Zinner

Herstellung:
Resch & Vana
Lichtgasse 10, 1150 Wien

Erscheinungsweise:
fünfmal jährlich
Abonnement-Preise:
5 Hefte 250,– S / 45,– DM

Wenn nicht anders angegeben, leben und arbeiten die Autorinnen und Autoren in Wien.

Die nächste Nummer

erscheint im

März 1998

Themenschwerpunkt:

Brecht/Eisler

Inhalt

Nr. 5, Dezember 1997, 55. Jahrgang

Thema: Pop

Einleitung: Franz SCHANDL 2
Gerhard SCHEIT: Roll over Adorno?
Kleine Musikgeschichte des Fordismus 3
Roger BEHRENS: Pop: Die Raving Society frißt ihre Kinder –
Anmerkungen zum zweiten Jugendstil 12
Regina BEHRENDT / Günther JACOB: Pop-Geschichte
wird gemacht – Überlegungen zum Umgang mit
der Pop-Vergangenheit 19
Gerold WALLNER: In den Niederungen des Parnass 25
Franz SCHANDL: Fascinista – Überlegungen zum
Phänomen Madonna 32
Julius MENDE: Das Recht auf Kitsch 38
Franz Stephan PARTEDER: Ein kurzer Moment,
ein langer gewundener Weg und viele verlorene Illusionen 41

Bücher zum Thema

Chris Cutler: File Under Popular
David Dufresne: Rap Revolution
Johannes Forner: Brahms 44

Körperlichkeit/Entkörperlichung

Volkmar SIGUSCH: Die Trümmer der sexuellen Revolution –
Was wird aus Eros in den Zeiten von Telephonsex,
Penisprothesen und Kinderpornos? 46

Gewerkschaft

Hubert SCHMIEDBAUER: Neoromantik oder Neomarxismus?
Strategien gegen den Neoliberalismus 49

Linke Listen

Lutz HOLZINGER: Kann man sich die Frage nach
der Wahrheit sparen? 53

Marxismus in Diskussion

Stephan GANGLBAUER: Was heißt Politik? 57

Zum Tod von Franz Kain 61
Zum Tod von Jürgen Kuczynski 63

POP

Wir wußten es zwar nicht, aber es war so: *Pop oder Politik?*, das war die Frage, vor der wir 1976 gestanden sind. Mein Freund Wolfgang Frosch und ich. Eine kurze Zeit haben wir sie gemeinsam entschieden, wir spielten in einer Band mit dem gewürfelten Namen *Aqot*, wollten Popstars werden. Doch musikalisch fanden wir nicht zueinander, so sehr wir persönlich zueinander gefunden hatten. Sieben Jahre saßen wir im schwarzen Gymnasium in der Waldviertler Provinz in derselben Schulbank. Das verbindet.

Er, Sohn des Forstmeisters der Kinskyschen Güter in Heidenreichstein, ich dortselbst das Arbeiterkind (Vater Metall, Mutter Textil) – unsere Wege trennten sich an der eingangs gestellten Frage. Er hat sich für den Blues entschieden, konkreter für die *Blues Pumpm*, für die er nun bereits (von kurzen Unterbrechungen abgesehen) über zwanzig Jahre die Baßgitarre spielt. Ich hingegen landete in der roten Schülerzeitung, die in ihrer zugespitztesten Phase die Revolution und den Kommunismus verkündete. So hatte er den Blues, und ich die roten Fahnen.

Was im Nachhinein besonders interessant erscheint – und das ist mir erst in den letzten Jahren so richtig zu Bewußtsein gekommen –, ist das lange unreflektierte Verhältnis zur Musik. Sie wurde lediglich empfunden, nicht weiter bedacht. Pop, das war schon an sich eine oppositionelle Haltung. Während wir so manches hinterfragten und kritisierten, bei der uns vorgesetzten Rockmusik verblieben wir weitgehend unkritisch. Die Frage „Warum gefällt, was gefällt?" ist mir jedenfalls nicht erinnerlich. Die soll hier teilweise nachgeholt werden.

Gerhard SCHEIT versucht in seiner kleinen Musikgeschichte des Fordismus den Zusammenhang zwischen der Durchsetzung der abstrakten Arbeit als universeller Kategorie und der Jazzkritik Adornos zu rekonstruieren. Er hebt hervor, daß hinsichtlich der musikalischen Form bei Jazz und Rock von keiner Weiterentwicklung gesprochen werden kann, diese verbleiben in „einem tonalen Rahmen, der im wesentlichen den harmonischen Spielregeln des Abendlandes (Tonika-Subdominante-Dominante) folgt".

Roger BEHRENS plädiert für einen weiten Pop-Begriff und erläutert dessen Vielschichtigkeit. Pop, das ist nicht zufälliges Beiwerk, sondern prägender Bestandteil bürgerlicher Gesellschaftlichkeit: „Wer aber über den Kapitalismus schweigt, kann im Reden über den Pop seine Immanenzen kaum überschreiten." Er moniert ebenfalls die Primitivität der musikalischen Strukturen, bezeichnet die Popmusik als Ende der bürgerlichen Kunstmusik, kritisiert die heutige „Subversionsbeliebigkeit", die weit davon entfernt ist Kulturkampf zu sein.

Auch für Regina BEHRENDT und Günther JACOB ist der Kapitalismus den Konsumenten nicht äußerlich: „Die popkulturelle Idee vom kapitalistischen Mißbrauch des Pop ist deshalb eine besonders einfältige Variante der Ideologiekritik", schreiben sie. Ihr Verhältnis zum Erkenntnisobjekt fassen sie so: „Wie andere Gegenstände erschließt sich auch Pop nicht aus Ferndiagnosen und theoretischen Ableitungen. Jedes Urteil aus zu großer Distanz erweist sich schnell als unhaltbar. Wer sich mit dem Gegenstand nicht detailiert auseinandersetzt, endet bei einem Denken, das von jedem Phänomen weiß, wo es hingehört, und von keinem, was es ist. Eine rein transzendente, von ihrem Gegenstand unberührte Kritik muß als Etikettierung enden. Wer Pop kritisiert, muß ein Stück daran teilhaben, aber auch wieder Distanz herstellen."

Gerold WALLNER beginnt seine Analyse, indem er über Kunst, Künstler und Kunstmarkt reflektiert. Er weist darauf hin, daß künstlerische Werke zwar über den Markt zirkuliert werden, aber ihr Tauschwert „nach den Regeln der politischen Ökonomie nicht festgelegt werden kann". Bei ihm kommt unser Gegenstand am besten weg: „Pop hat mit den Ansprüchen wahrer, hehrer Kunst (mit E) genauso zu tun wie mit den Ansprüchen wahrer, bürgerlicher, industrieller Produktion (mit U). Pop ist also das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit."

Franz SCHANDL wendet sich alsdann einem konkreten Fall zu: Madonna. Dem Faszinosum soll auf die Spur gekommen werden. Der Autor versucht die Kulturindustrie aus ihr und zu ihr zu entwickeln. Die exoterischen Phänomene werden nach verschiedenen Seiten hin dechiffriert und erläutert.

Gegen den allgemeinen Sprachgebrauch betont Julius MENDE das Klassenübergreifende der Kategorie Kitsch: „Kitsch ist die eingängigste, widerspruchsfreieste Form herrschender Kultur." Dieser ist überall zu Hause, er ist auch notwendig und nicht einfach negierbar, darf also keineswegs in obligater Hochnäsigkeit irgendwelchen unteren Schichten zugeordnet werden.

Franz Stephan PARTEDER, der Vorsitzende der KPÖ-Steiermark, ist in seinem vorigen Leben freier Mitarbeiter der nun schon fast legendären Radiosendung *Music Box* gewesen. Sein Artikel führt zurück ins Jahr 1968, das „vor allem ein sehr gutes Jahr für die Erinnerungsindustrie einer Bewegung ist". „Wir, die wir alles hinterfragten, hier waren wir affirmativ. Unsere Illusionen über die Sprengkraft dieser Musik halfen uns damals nämlich in der Politik," bestätigt auch er. Sein feuilletonistisch und sehr persönlich gehaltener Aufsatz, garniert mit zwei Gedichten aus seiner Feder, rundet den Schwerpunkt ab.

Wozu es leider keinen Beitrag gibt, was aber unbedingt aufgearbeitet werden müßte, ist die substantielle Verwandtschaft von Pop und Populismus. Daß die sich nicht zufällig so ähnlich schreiben, müßte gerade in Zeiten, wo erfolgreiche Politiker sich immer mehr als Popstars gerieren, zu denken geben. Die Inszenierung des Jörg Haider oder auch des Tony Blair ist nicht vornehmlich eine altbekannte populistische, sie gehorcht weitgehend den modernen Gesetzlichkeiten des Pop. Darüber ein anderes Mal.

Es dürfte aufgefallen sein. Das theoretische Organ »Weg und Ziel« hat sich nicht nur inhaltlich erweitert und vertieft, sondern auch thematisch seinen Raum vergrößert. Wir haben dazugebaut. Theoriebildung wird nicht reduziert auf das sogenannte politische Feld, sondern geht weit über dessen unmittelbare Fragestellungen hinaus. Man denke etwa exemplarisch an die vergriffene Nummer über „Liebe, Sex & Sinnlichkeit" (Nr. 2/1996), wo nur flehentliche Bitten und/oder hohe Spenden unser Herz erweichen können, eines der Restexemplare rauszurücken.

Motto: Kein Thema kann zu minder oder zu abwegig sein, höchstens dessen Aufarbeitung. Schlichtweg und schließlich geht es um alles. Die Kombination aus Notwendigkeit, Möglichkeit und Wollen ergibt sodann die unterschiedlichsten Schwerpunktsetzungen. In diesem Sinn sind weitere Überraschungen nicht auszuschließen. »Weg und Ziel« ist wieder zu einem anspruchsvollen Magazin geworden. Seine Aufgabe besteht in nichts geringerem als darin, einen entscheidenden Beitrag zu leisten, den Kommunismus auf die Höhe seiner Zeit zu heben. Dazu wurde es ja auch geschaffen.

Franz Schandl

Roll over Adorno?

Kleine Musikgeschichte des Fordismus (notiert nach Art der Sonate)

Gerhard SCHEIT

Warum Adorno-Schüler Jazz und Pop sosehr mögen
(Introduktion)

Unter den zahlreichen erfundenen Anekdoten des neudeutschen Humoristen Eckhard Henscheid gibt es eine einzige wirklich geglückte – sie handelt von Professor Adornos Verhältnis zur populären Musik: „Immer wieder und herb kritisierte Adorno in Buch und Gespräch die Jazzmusik. Ein Student fragte ihn, ob dies Verdikt auch für die neue Popmusik gelte, für die Beatles z.B. Adorno schwieg zuerst und dachte sehr lange nach. Erst auf die nochmalige dringliche Anfrage, ob seiner Meinung nach die Beatles auch schlecht seien, antwortete er langsam: ‚Ja, die auch.'"[1]

Tatsächlich bedeutete das Jazz-Verdikt Adornos für die nachfolgende Generation der Adorno-Schüler und -Leser oftmals ein Problem, da nicht wenige Jazz- oder Rock-Fans darunter waren, die vielleicht sogar nebenher in einer Band spielten – und ausgerechnet der Meister der Negativen Dialektik sollte ihnen diesen Rhythmus verderben, bei dem sie vor lauter Negativität Arme und Beine förmlich zucken spürten? Wer gewieft genug war, machte aus dieser seelischen oder sogar körperlichen Not eine akademische Tugend und erwarb seine wissenschaftlichen Meriten über das Thema, warum Professor Adorno den Jazz oder die Beatles nicht leiden konnte, stellte den Professor vom Kopf aufs Tanzbein und fand heraus, daß dieser den wirklichen Jazz oder den wirklichen Rock gar nicht kennen konnte, weil er eben nicht zuletzt ein Bildungsbürger war, und daß darum für Produkte der Kulturindustrie dasselbe oder etwas Ähnliches oder etwas Vergleichbares gelten müsse, wie für jene Kunstwerke, die Adorno favorisiert habe, zumal die Kunstautonomie ohnehin abgestorben sei etc.

Aber es ist seltsam: Adorno läßt sich nicht verjazzen, die Negative Dialektik nicht einmal rappen. Die Differenz zwischen U- und E-Musik ist mehr als die Grenze zwischen zwei Marktsegmenten – sie hat in der Produktion ihren Sitz, und bis dorthin reicht die beschwingte Adorno-Kritik der akademischen Vatermörder meist nicht. Wenn es darum über autonome Kunst und kulturindustriellen Pop, über Atonal-Seriell-Minimal und Jazz-Rock-Rap, noch irgendetwas zu sagen gibt, dann in ihrem Zusammenhang mit der Durchsetzung der abstrakten Arbeit als universaler Kategorie der Gesellschaft – Kunstautonomie und Kulturindustrie sind die beiden ästhetischen Seiten dieser Durchsetzung. Denn bei Adorno, der im Unterschied zu den meisten seiner verjazzten und poppigen Kritiker noch einen Begriff von Wertkritik – als Kritik der abstrakten Arbeit – hatte, ist gerade dieser Zusammenhang etwas verdeckt – aber er ist vorhanden. Ihn ein wenig ans Licht zu bringen, versuchen die folgenden Überlegungen.

Beat und Off-Beat I: Jazz
(Exposition – Hauptthema: Die Synkope als Freizeit-Signal in der fordistischen Arbeitsgesellschaft)

Der Siegeszug des Jazz verlief parallel zu dem des Automobils. Es waren die Fabriken Henry Fords, die ab 1908 das Fahrzeug mit Verbrennungsmotor (Modell T) zur Massenware machten – und weil in diesen Fabriken mit Fließband und tayloristischen Methoden auch ein neues Niveau in der ‚Rationalisierung', in der Abstraktheit und Meßbarkeit von Arbeit erreicht wurde, das bald auf die Produktion anderer Konsumgüter übergriff, sprechen Ökonomen mit einigem Recht vom Zeitalter des Fordismus, das damals angebrochen sei.

Etwa zur selben Zeit und schneller noch als das Auto entwickelte sich die Schallplatte zur Massenware; auf ihrer Grundlage erst avancierte der Jazz zur ersten nahezu globalen Unterhaltungsmusik. Die erste Jazzplatte ging 1918 (in New Orleans) in Produktion. Der Fordismus zeichnet sich auf der Ebene des Marktes vor allem dadurch aus, daß zum ersten Mal in der Geschichte breiteste Schichten als Konsumenten der industriell gefertigten Waren gewonnen werden konnten, neue Bedürfnisse geweckt oder alte umgeleitet wurden, die zuvor noch von Kleinbetrieben, Handwerkern, oder überhaupt nicht in Form von Waren bedient wurden. Während also früher dem Platzkonzert der örtlichen Blechmusikkapelle gelauscht oder zur Polka im Gasthaus getanzt wurde, kaufte man sich nun in zunehmendem Maß, so man genügend Geld hatte, eine Schellack oder Schallplatte (der Plattenumsatz stieg etwa in Deutschland zwischen 1906 und 1930 von 1,5 Millionen auf 30 Millionen Stück, 1977 waren es dann 136,4 Millionen).

Das Auto verhält sich auch hinsichtlich seines Gebrauchswerts zur Eisenbahn – der ersten industriellen Form der Mobilität –, wie die Jazzband zur Blasmusik: diese war die frühe Begleitmusik der Industrialisierung, ob sie nun von Militär-, Dorf- oder Werkskapellen geblasen wurde. (Der sentimentale Arbeiterbewegungsschinken ‚Brassed off' des Regisseurs Mark Herman – der dieses Jahr bei der Berlinale mit großem Erfolg gezeigt wurde – hat folgerichtig zur Blasmusik gegriffen, um die Bergwerksarbeit zu verklären.) Wie das Auto dem einzelnen Fahrenden Mobilität relativ unabhängig von den anderen ermöglichte (das Fahrrad fungiert hier in gewisser Weise als Auto des kleinen Mannes), so der Jazz dem einzelnen Spielenden im Ensemble. Die Analogie soll nicht überspannt werden, aber beide, Auto und Jazz, gewannen im Fordismus geradezu symbolischen Gebrauchswert – also einen Gebrauchswert, der für viele andere stand: sie galten als Inbegriff der Freizeit – ja als Ding, das die Freizeit in Freiheit verwandeln konnte. Diese symbolische Bedeutung gilt es im Inneren der Musik selbst dingfest zu machen.

Als wichtigstes Charakteristikum des Jazz, wie auch der an ihn anschließenden Musikformen (Pop, Rock etc.), kann eine bestimmte Art von Rhythmus gelten: Off-Beat und Synkope in Permanenz, die den Beat – die Betonung der regelmäßigen Schlagzeit – konterkarieren. Der Beat, der bei dem

bevorzugten Vierviertel-Takt den ersten und dritten Taktschlag akzentuiert, wird nicht aufgehoben, aber abgewertet. Der Unterschied zwischen Off-Beat und Synkope ist dabei eher ein gradueller: die Synkope ist gewissermaßen Off-Beat in großer, notierbarer Gestalt; Off-Beat die Synkope im Kleinen. Aus der Spannung zwischen Beat und Off-Beat entsteht nun der charakteristische swing oder drive oder rock... Gegenüber dieser rhythmischen Eigenart bleiben die anderen Charakteristika des Jazz von geringerer Bedeutung: wie der Off-Beat gegen den Beat seine Akzente setzt, so versuchen die Instrumentalisten „gegen" die klassische, herkömmliche Art des Spielens anzuspielen: die festgelegte temperierte Stimmung und die auf ihr gegründete Harmonik werden dabei etwa nicht aufgehoben oder zurückgenommen (sieht man von der signifikanten kleinen Terz und kleinen Septime der Blues-Harmonik ab), sondern eher umspielt: Unrein intonierte, verschmierte – smear – ‚schmutzig gemachte' Töne – dirty notes –, häufige Glissandi, weite Vibrati; Töne, die absichtlich etwas zu tief angesetzt werden, um dann mit auf Erregung kalkulierter Langsamkeit hinaufgeschraubt zu werden etc. stehen in einem tonalen Rahmen, der im wesentlichen den harmonischen Spielregeln des Abendlandes (Tonika-Subdominante-Dominante) folgt. Die Improvisation löst sich zwar von der fixierten Notenschrift, akzeptiert aber ihre harmonischen Rahmenbedingungen.

Eine der frühesten Erscheinungsformen des Off-Beat war der Ragtime, ein Klavierstil, bei dem in der einfachsten Form die linke Hand den Beat, die rechte den Off-Beat spielte; der Name des Stils leitet sich ab von ragged time – zerrissene Zeit. Und die Zeit des Fordismus war in der Tat zerrissen wie noch nie – in Arbeit und Freizeit. Je mehr die Arbeit ‚rationalisiert' und selbst zerstückelt wurde und in einer strengen Disziplin und einer abstrakten Meßbarkeit aufging, die wohl unbewußt in der Musik als Beat empfunden werden kann, desto mehr fuhr offenbar auch der Off-Beat in die Beine, suggerierte Befreiung von der Disziplin und dem Diktat der Zeit. (Wäre es möglich, einem Individuum aus der europäischen Gesellschaft des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts – egal aus welcher Klasse oder Schicht – Jazz- oder Rockmusik vorzuspielen, es würde die Attraktivität der permanent synkopierten Musik wohl kaum verspüren, da es doch auf der anderen Seite auch noch nicht jener disziplinierten und abstrakten Form der Arbeit unterworfen wäre. Vielleicht würde es den Off-Beat eher als zwanghafte Reaktion empfinden.)

Der Off-Beat ist dem Milieu der amerikanischen Schwarzen entsprungen – der ehemaligen, aus Afrika verschleppten Sklaven – also einer Bevölkerungsschicht, die in besonderem Maß die Disziplinierung durch die modernen Arbeitsverhältnisse erfuhr, für die aber die Industrie zugleich die Befreiung aus der Sklaverei bedeutete. Die Spannung zwischen Beat und Off-Beat läßt sich jedenfalls nicht unmittelbar aus der afrikanischen Herkunft der Schwarzen herleiten. Abgesehen davon, daß dies fast schon eine biologistische Substantialisierung wäre, stimmt es auch nicht im strikt musikalischen Sinn. In der traditionellen afrikanischen Musik gibt es keine Taktstruktur mit festgelegten metrischen schweren (akzentuierten) und leichten (nicht akzentuierten) Zählzeiten. Kann man von einem Beat hier überhaupt sprechen, so ist es eine Zusammenfassung von mehreren „Elementarpulsationen" – eine Art Schwebezustand. Eine besondere Eigenart der afrikanischen Musik ist überhaupt die Kombination oder Überlagerung verschiedener heterogener Rhythmen (Polyrhythmik). In vielen Fällen könnte etwa von einem individuellen Beat gesprochen werden – so bei einem Beispiel aus Zambia, das Gerhard Kubik heranzieht: „Der Beat eines jeden der drei Trommler fällt an eine andere Stelle des zeitlichen Ablaufs. Würde man sie (...) bitten, den Beat mit dem Fuß zu markieren, dann stampften sie nicht gemeinsam, sondern zwischeneinander fallend. Das bedeutet, daß jeder der Musiker sein Spiel auf eine von seinem Gegenüber verschiedene Ebene von Orientierungspunkten bezieht; und jeder die gesamte Musik (...) von seinem Standpunkt aus anders gelagert hört."[2] Die Abstraktion, die solche individuellen Spiel- und Hörperspektiven zugunsten eines einzigen, gleichsam punktgenauen Beat beseitigt (also auch die Überlagerung heterogener Rhythmen abbaut), setzte sich demnach in der Musik der Schwarzen erst in Amerika allgemein durch.[3] Die Individuen erkennen bewußt oder unbewußt im abstrakten Beat etwas von den ihnen aufgezwungenen Arbeits- und Zeitverhältnissen wieder und können im Off-Beat in gewisser Weise auf Distanz dazu gehen, eine bestimmte Form der Selbstbestimmung zurückgewinnen und sich entspannen. Vorübergehend aus der Logik der fordistischen Arbeits- und Zeitökonomie entlassen, werden die Spielenden und Hörenden von einer federnden Elastizität getragen, die bei aller Dynamik stets gelassen – relaxed – bleibt.

Aus der geläufigen Zuordnung des Jazz zu den afrikanischen Ursprüngen der schwarzen Musiker resultierte aber für dessen weiße Rezipienten von Anfang an eine bestimmte, unwiderstehlich romantische Konnotation des Off-Beat: ähnlich wie die Roma und Sinti und die „Zigeunermusik" standen die Schwarzen und der Jazz für Lebensformen, die sich der abstrakten Arbeit und ihrer Disziplin prinzipiell widersetzten, die sich „gehen ließen" und das protestantische Arbeitsethos verweigerten, sich vielmehr auch sexuell keiner Norm unterwarfen – die Schwarzen galten als ‚Wilde', als ‚Primitive', die ihren natürlichen Trieben noch verbunden seien und sich ihrer gerade in der Jazzmusik versicherten. Und diese Konnotation dürfte nicht wenig zum Erfolg des Jazz unter Weißen in Amerika und Europa beigetragen haben. Duke Ellington hat mit seiner Bigband diese weiße Rezeptionshaltung fast schon parodiert, als er mit dem Jungle Style das adäquate exotische Trugbild schuf und mit ‚wilden' Dämpfereffekten der Blechbläser Tierlaute als Urwaldgeräusche imitierte. Doch der Dschungel, dem die Jazzmusik entstammte, lag in New Orleans, Chicago und New York.

Bereits in den dreißiger Jahren und ohne genaue Kenntnis der genuin afrikanischen Musikformen bestritt Adorno den afrikanischen Charakter des Jazz, indem er nichts anderes tat, als dessen Gebrauch in der Moderne zu untersuchen: „keine Archaik gibt es im Jazz denn die aus Moderne mit dem Mechanismus der Unterdrückung gezeitigte. Nicht alte und verdrängte Triebe werden in den genormten Rhythmen und genormten Ausbrüchen frei: neue, verdrängte, verstümmelte erstarren zu Masken der längst gewesenen."[4] Obwohl Adorno den Zusammenhang des Jazz mit der Durchsetzung des fordistischen Arbeitssystems nicht explizit darstellt, vermag er doch die Geburt des Jazz aus dem Geiste der Freizeit zu beschreiben: der Jazzmusiker, der „zwischen den markierten Taktteilen, seine abenteuerlichen Sprünge machte, der die Akzente verschob und mit kühnen Glissandi die Töne verschleifte – er jedenfalls doch hätte der Industriali-

sierung enthoben sein sollen; sein Reich galt als Reich der Freiheit; hier war offenbar die starre Wand zwischen Produktion und Reproduktion gesprengt, die ersehnte Unmittelbarkeit wiederhergestellt (...)".[5] Aber die Züge des Jazz – die Adorno freilich vergröbert, weil er sie in der Synkope aufgehen läßt – „charakterisieren eine Subjektivität, die gegen eine Kollektivmacht aufbegehrt, die sie doch selber ‚ist'; darum erscheint ihr Aufbegehren lächerlich und wird von der Trommel niedergeschlagen wie die Synkope von der Zählzeit. (...) Das eigentlich Entscheidende am Jazz-Subjekt ist, daß es sich, trotz seines individuellen Charakters, überhaupt nicht selbst gehört (...) Das ‚Zerfetzen der Zeit' durch die Synkope ist ambivalent. Es ist zugleich Ausdruck der opponierenden Scheinsubjektivität, die gegen das Maß der Zeit aufbegehrt, und der von der objektiven Instanz vorgezeichneten Regression."[6]

Die Attraktivität des Off-Beat gründet sich allerdings nicht allein auf dem subkutan wirkenden Gegensatz zu den neuen Formen der Arbeit, denen sich das Subjekt, das seine Arbeitskraft unter fordistischen Bedingungen verkaufen muß, ausgeliefert sieht – es artikuliert sich darin zugleich eine Opposition zum Staat, der im Fordismus aufgerüstet wird zu einer weite Teile der Gesellschaft regulierenden Instanz. Diese Aufrüstung nämlich vollzog sich zu den Klängen einer älteren Form von Pop-Musik, die den Beat förmlich einzementierte: der Marschmusik.[7] In früherer Zeit zielte dieser Rhythmus des ewigen Gleichschritts noch auf die Formierung eines Berufsheers (in der Habsburgermonarchie z.B. wurde der Gleichschritt 1740 eingeführt), er wurde von schlanken Kapellen (mit Pauken oder Trommeln, in denen Holzbläser den Klang dominierten) gespielt und prägte den Alltag in Stadt und Land nur peripher. Mit der allgemeinen Wehrpflicht, dem Aufbau von Riesenheeren im 19. Jahrhundert begann er sich in ein blechgepanzertes, tausendfüßiges Monster mit schwerem Schlagzeug zu verwandeln, das nahezu überall zu hören und zu sehen war und sich in Dorf- und Werkskapellen fortpflanzte. Die Individuen wurden vom Marschrhythmus zum Volkskörper und Staatsvolk gleichsam zusammengeschweißt. In Deutschland und in Österreich, wo sich die Gesellschaft geschlossen wie nirgendwo sonst zum Volksstaat formierte, erreichte auch die Marschmusik die größte Bedeutung, und die Wirkung des Jazz blieb am geringsten bzw. am längsten verzögert: d.h. in Deutschland und in Deutschösterreich fühlten sich die Individuen auch in der Freizeit vor allem als Staatssubjekt und Teil eines Volkskörpers. Die Märsche hörend, spielend und mitmarschierend übten sie sich ein in die Rolle eines staatstragenden Volks, bannten im Gleichschritt mit den anderen die permanente Angst, die sie im Angesicht des Werts – am Arbeitsmarkt zum Beispiel – immer wieder überfallen konnte: die Angst, minderwertig, ja überflüssig zu sein. Der Marsch mit dem Gleichschritt auf den ersten Taktschlag garantierte ihnen ihren Wert und ließ sie die Gleichwertigkeit und Stärke als Staatsbürger und Volksgenossen buchstäblich als Körpergefühl erfahren.[8]

Gunther Kieser, 1976

Die überkommenen Formen der Tanzmusik (Ländler, Walzer, Polka etc.), die sich im Umfeld dieser allgemeinen Marschkultur weiterhin der größten Beliebtheit erfreuten und vom Jazz kaum gefährdet werden konnten, zeichnen sich vor allem dadurch aus, daß sie keinen solchen expliziten Gegensatz zur staatlich formierenden Marschmusik kennen, wie ihn der Jazz in Gestalt des Off-Beat artikuliert; vielmehr betonen auch sie den Beat, die regelmäßige Schlagzeit, wenn auch – wie vor allem der Walzer – auf etwas charmantere Weise. In seiner sechsten Symphonie hat übrigens Gustav Mahler – ein Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg – die Nähe zwischen Marsch und dieser Art von Tanz auf schockierende Weise kenntlich gemacht, wenn er den Dreiachtel-Takt des Scherzos durch Sforzati wie einen Marsch erklingen läßt: man glaubt hier eine Fortsetzung des Marsches aus dem ersten Satz zu hören, nur daß jetzt – wie in einer surrealen Montage – ein Wesen mit drei Beinen marschiert.

Die Apotheose des Marsches war der Nationalsozialismus. Wenn der Staat hier als „Großkonsument" (Ulrich Enderwitz) einspringt und die in der Krise erschlaffte Kaufkraft der Massen ersetzt, um das Kapital zu retten, muß er auch die Freizeit der Warensubjekte in Regie nehmen: und das bedeutet Marschmusik total. HJ, SA, SS und Wehrmacht hatten ihre Märsche, Marschlieder und Marschmusikkapellen – neben ihnen beteiligten sich auch DAF, Reichsarbeitsdienst und die vielen anderen Organisationen, mit denen die Nationalsozialisten die Freizeit verstaatlichten, am totalen Platzkonzert des Dritten Reichs, nicht zu vergessen die fortexistierenden ‚privaten' Volksmusikkapellen – man zählte 1939 weit über zehntausend solcher privater Vereine, davon 10 Prozent Werkskapellen.[9] Kraft durch Freude hieß also Kraft durch Beat – der Marsch führte die Massen von der Freizeit direkt in den Vernichtungskrieg.

Der Off-Beat des Jazz – Inbegriff der privaten Konsumtionsform – wurde folgerichtig verdammt und immer wieder verboten. Wie das Dritte Reich aber den Warenkonsum nicht abschaffte, sondern nur den Großteil der Kaufkraft verstaatlichte, so existierte auch der Jazz in bescheidenem Umfang und mit verschiedenen Deckblättern fort.[10]

Was unter Goebbels als „gute deutsche Tanzmusik“ verkauft wurde, griff vielfach notengetreu auf einzelne Nummern des amerikanischen „Swing“ zurück (nicht mit swing im allgemeinen zu verwechseln). Diese Bigband-Musik aus den USA der dreißiger Jahre, die man als Swing-Ära bezeichnet, neigte sich allerdings ihrerseits in bisher unbekanntem Maß dem Staat zu: es war die Musik der Roosevelt-Zeit, der Swing begleitete das deficit spending, das hier wie in Deutschland der Staat betrieb, um die Verwertungskrise zu beenden – Glenn Millers „In the mood“ könnte fast als Parademusik des New Deal gelten. An die Stelle von kleinen Ensembles in mehr oder weniger verrufenen Etablissements einiger Städte waren Bigband-Orchester in großen ‚öffentlichen‘ Räumen getreten, die den Jazz mittels Schallplatten, Radio und Film zu einer im ganzen Land erklingenden, nationalen Tanzmusik machten. Die Rhythmik wurde sanfter, schmiegsamer; der Klang und die Phrasierung elegant und ausgewogen; Improvisationen wurden eher vermieden, stattdessen wurde des Riff als Stilmittel gepflegt – eine kurze, meist zwei- oder viertaktige Phrase, die in der Art eines ostinato ständig wiederholt wurde und sogar Themencharakter erhalten konnte.

Als Adorno in den dreißiger Jahren den Jazz untersuchte, hat er diese Abschwächung der ursprünglichen Impulse des Jazz in der Swing-Ära wohl registriert, und sie kam seiner Auffassung entgegen, wonach die Gesellschaft auch in den USA zum Totalitären tendiere. Nur so ist zu erklären, was er 1933 über eines der ersten Verbote des Jazz schrieb: „Die Verordnung, die es dem Rundfunk verwehrt, ‚Negerjazz‘ zu übertragen, hat vielleicht einen neuen Rechtszustand geschaffen – künstlerisch [!] aber nur durchs drastische Verdikt bestätigt, was sachlich längst entschieden ist: das Ende der Jazzmusik selber. Denn gleichgültig, was man unter weißem und unter Negerjazz verstehen will, hier gibt es nichts zu retten; der Jazz selber befindet sich längst in Auflösung, auf der Flucht in Militärmärsche und allerlei Folklore. (...) längst schon lag unter den bunten Schnörkeln des Jazz der Militärmarsch bereit.“[11] Weil sich Adorno selbst zu dieser Zeit – in Verkennung der Situation – in das NS-Regime flüchten wollte und wirklich glaubte, hier ein Auskommen zu finden, konnte er nicht erkennen, daß der Jazz mitnichten in den Marsch flüchtet, vielmehr immer schon auf der Flucht vor ihm war, ja daß diese Fluchtbewegung das zentrale Motiv des Jazz ausmacht, das sogar noch im echten Swing lebendig ist. Jeder Vergleich einer Nummer von Benny Goodman, Duke Ellington, selbst Glenn Miller mit einer irgendeines deutschen Tanzorchesters aus der NS-Zeit liefert hier genügend Anschauungsmaterial: Das Übergewicht des Marsches verdirbt auch noch den ‚deutschen Swing‘ – während der Kontakt der amerikanischen Bigband-Musiker mit einer am Rande fortexistierenden alten Jazz-Tradition, und mit einer gegen den Swing rebellierenden neuen[12], erst jenes für den jazzigen Off-Beat unabdingbare (aber nicht mit Noten fixierbare) Feingefühl entstehen und den Swing erst richtig schwingen ließ. Adorno konnte solche Feinheiten (falls er sie überhaupt gespürt hat) kategoriell nicht fassen – denn er spricht immer nur von Synkope und nicht von Off-Beat.[13] Solche interpretatorischen Feinheiten betreffen im Falle des Jazz aber das Wesentliche: die Kompatibilität des US-amerikanischen Swing für die deutsche Volksgemeinschaft mag die gemeinsame fordistische Grundlage der beiden Gesellschaftsformen zeigen – die Differenz zwischen dem geglückten amerikanischen Original und der vom deutschen Marsch verdorbenen Imitation verweist jedoch letztlich auf den geänderten Stellenwert des Rassismus im Staat.[14]

Exkurs: E-Musik als Selbstkritik der Arbeit

(Durchführung)

„Der Jazz ist Ware im strikten Sinn.“
Theodor W. Adorno, Über Jazz, 1936 [15]

„Von der Autonomie der Kunstwerke (...) ist nichts übrig als der Fetischcharakter der Ware (...).“
Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, 1970 [16]

Romantischen wie frühsozialistischen Positionen galt das Komponieren als eine Form, wenn nicht Inbegriff von nicht-entfremdeter Arbeit. Noch in den „Grundrissen“ von 1857/58 fällt Marx nur das Komponieren ein, um den Arbeitsbegriff zu retten, „wirklich freie Arbeiten“ beim Namen zu nennen – als „travail attractif, Selbstverwirklichung des Individuums“.[17] Der romantische Entfremdungsbegriff verdeckte jedoch seinerseits, was in der musikalischen Klassik vor sich ging: nicht um eine von Entfremdung erlöste Arbeit handelte es sich, sondern um die Kritik der Arbeit – als Arbeit.

So kommt der musiktheoretische Terminus von der „thematischen Arbeit“ für die durchführungsartigen Teile der Sonaten und Symphonien eben nicht von ungefähr: Komponieren ist eine höhere Form von Arbeit: doch Höhe meint hier nichts anderes als eine Distanz, die Selbstreflexion ermöglicht.

Als eine Kunst, die mehr als jede andere davon lebt, die Zeit zu organisieren, steht die Musik in einem besonderen Verhältnis zur abstrakten Arbeit – zur Abstraktion, die der Wert an den verschiedenen Formen der konkreten Arbeit vornimmt, um sie auf den gemeinsamen Nenner der durchschnittlich notwendigen Arbeitszeit zu bringen. Die Arbeit bezweckt ein genaues, überprüfbares und wiederholbares Resultat des Arbeitsvorganges (nur dann kann der Mehrwert auch realisiert werden, der in der Ware steckt). Auch der Ausgangspunkt der klassischen Komposition ist die Wiederholung – im Kleinen (die regelmäßige Schlagzeit: der Beat; der Tonika-Dreiklang) wie im Großen (die Form der Reprise). Sie bildet den Rahmen, in dem die Musik ihre Arbeit tut. „Das Wiederholungsmoment im Spiel ist das Nachbild unfreier Arbeit (...).“ (Adorno)[18] Die Komponisten, soweit sie Künstler sind und keine Handwerker, entwickeln jedoch ihre ganze Kunst nicht in der Realisierung der Wiederholung, sondern in der Abweichung von ihr. Im Unterschied zum Off-Beat des Jazz lassen diese Abweichungen sich allerdings auf keinen Nenner bringen, nur auf den Begriff des Kunstwerks: denn jedes ästhetisch geglückte Musikstück beruht auf der Einzigartigkeit der Abweichung vom Formschema; und jede Aufführung desselben auf der Einzigartigkeit der Interpretation. Allerdings schießt auch die gewöhnliche Arbeit stets über ihr Ziel hinaus – nur will sie es im Unterschied zur Kunst nicht wahrhaben, weil dieser konkrete Überschuß (anders als der abstrakte) eben nicht die Form des Wertes annehmen kann, sondern eher die einer sozialen oder ökologischen Krise. In der ästhetischen Produktion indessen wird dieser Überschuß, das Eintreten des Nicht-Gewollten, nicht als Krise, sondern als Genuß erfahren.

Bei Wagner schon nimmt die Arbeit der Musik – so Adorno – „den Charakter des kreisend Vergeblichen, schlecht Zwanghaften an. Wagner hat damit et-

was über das Wesen der Durchführung selber ausgemacht d.h. ihr wohnt objektiv-musikalisch die gleiche Vergeblichkeit schon inne, die er dann explizit gemacht hat. Das hängt aber mit dem gesellschaftlichen Wesen der Arbeit zusammen, die gleichzeitig ‚produktiv' ist, die Gesellschaft am Leben erhält, und in ihrer Blindheit doch vergeblich bleibt, auf der Stelle sich bewegt (...) Wenn in der Veränderung des Durchführungsprinzips von Beethoven zu Wagner eine gesamtbürgerliche Entwicklungstendenz sich niederschlägt, so zeigt aber die spätere Phase zugleich etwas über die frühere an, nämlich die immanente Unmöglichkeit der Durchführung, die nur momentan, paradox gelingen kann."[19]

Adorno hat es sich – zum Leidwesen Schönbergs – auch nicht nehmen lassen, diese Analogie für die Zwölftontechnik fortzuführen. Und es ist auch dies keine oberflächliche Analogie, denn sie betrifft die „wachsende organische Zusammensetzung des Individuums": „Das, wodurch die Subjekte in sich selber als Produktionsmittel und nicht als lebende Zwecke bestimmt sind, steigt wie der Anteil der Maschinen gegenüber dem variablen Kapital."[20] Diese Erkenntnis aus den Minima Moralia hat Adorno in seiner Philosophie der neuen Musik für die Zweite Wiener Schule ausbuchstabiert: Es wächst demnach auch die organische Zusammensetzung der Komposition an – das, wodurch sie in sich selber als Kompositionsmittel und nicht als Zweck bestimmt ist – die Logik eines Tonsystems – steigt wie der Anteil der Maschinen gegenüber dem variablen Kapital; die Zwölftontechnik markiert dabei die höchste bis dahin erreichte organische Zusammensetzung der Musik. „Die Verwandlung der ausdruckstragenden Elemente von Musik in Material, welche Schönberg zufolge durch die ganze Geschichte von Musik hindurch unablässig statthat, ist heute so radikal geworden, daß sie die Möglichkeit von Ausdruck selber in Frage stellt. (...) Es ist (...) das unterdrückende Moment der Naturbeherrschung, das umschlagend gegen die subjektive Autonomie selber sich wendet, in deren Namen die Naturbeherrschung vollzogen ward (...) Stimmigkeit als ein mathematisches Aufgehen setzt sich an die Stelle dessen, was der traditionellen Kunst ‚Idee' hieß (...) Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus."[21] Paradoxerweise gelangte die Zweite Wiener Schule zu dieser ‚Automation' des Komponierens auf der ständigen Flucht vor der Wiederholung – vor jenem musikalischen Prinzip, das die Musik mit der Arbeit eigentlich teilt und das bereits für die Wiener Klassik der Stachel war.

Mark T. Behrens, 1970

Je offener und konsequenter die Musik die allgemeine Entwicklung in sich austrug, desto mehr konnte sie – in Adornos Auffassung – als Einspruch gegen sie verstanden werden. Als Indiz für den Widerstandscharakter der neuen Musik gilt gerade deren elitärer Charakter – das Ausbleiben des Publikums. Damit die Musik die allgemeine Entwicklung nicht einfach widerspiegelt und verdoppelt, muß Adorno die Kunstautonomie ins Extrem treiben und mit geradezu religiöser Bedeutung aufladen. Die neue Musik allein „entwirft das Bild der totalen Repression und nicht deren Ideologie. Als unversöhntes Bild der Realität wird sie dieser inkommensurabel (...) Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen."[22] Tatsächlich leeren sich die Konzertsäle – nicht unähnlich den Kirchen – wenn die Vertreter der Zweiten Wiener Schule ihre Arbeiten vorführen, die den Tanz- und Unterhaltungscharakter, den die Klassik stets noch mit dem der Arbeit auf angenehme Weise zu verbinden wußte, völlig abgestreift haben. Das Publikum flüchtet in die Freizeit: zu Jazz und Pop, wo wiederum zugunsten des Tanz- und Unterhaltungscharakters auf thematische Arbeit so gut wie vollständig verzichtet wurde.

Im Vergleich zur Zweiten Wiener Schule mag die Selbstkritik der Arbeit in der postseriellen ‚Avantgarde'-Musik durchwegs als Trivialisierung erscheinen, doch wird sie gerade auf diese Weise konsequent zu Ende geführt. Und am Ende steht die vollkommene Aushöhlung der Kunstautonomie, wie sie in einem Musikstück von John Cage, einem Schüler Schönbergs, unnachahmlich zum Ausdruck kommt. Es trägt seine Zeitdauer als Titel – 4'33 –, und besitzt auch sonst alles, was zu einem Werk gehört: ein veröffentlichter ‚Notentext', Besetzungs- und Vortragsangaben und die Aufgliederung in drei Sätze – nur daß in diesen Sätzen der Interpret nichts tut: Das Werk besteht aus drei Generalpausen. Es ist wie ein Witz, den sich die Musik über ihre eigene Geschichte erzählt.

Neben dieser wirklichen Vollendung der Musikgeschichte zeigt sich auch bei anderen Komponisten und Werken der Avantgarde, daß sich der Klang insofern von Tonsystemen emanzipiert hat, als er das Geräusch – das bei Cages 4'33 wie unabsichtlich erklingt (Straßenlärm, Geräusche aus dem Publikum) – in den Konzertsaal oder ins Studio einspielt, so daß jeder Zuhörer – und sei er noch so banausisch, ja gerade dann – begreifen kann, was auch dem Museumsbesucher bei einem Artefakt von Joseph Beuys schlagartig klar werden muß: hier wird ein Ding präsentiert, das ganz ohne Arbeit entstanden ist, also keinen Wert hat und doch den höchsten Preis erzielt. „Bewußtsein durchschaut das Beschränkte des

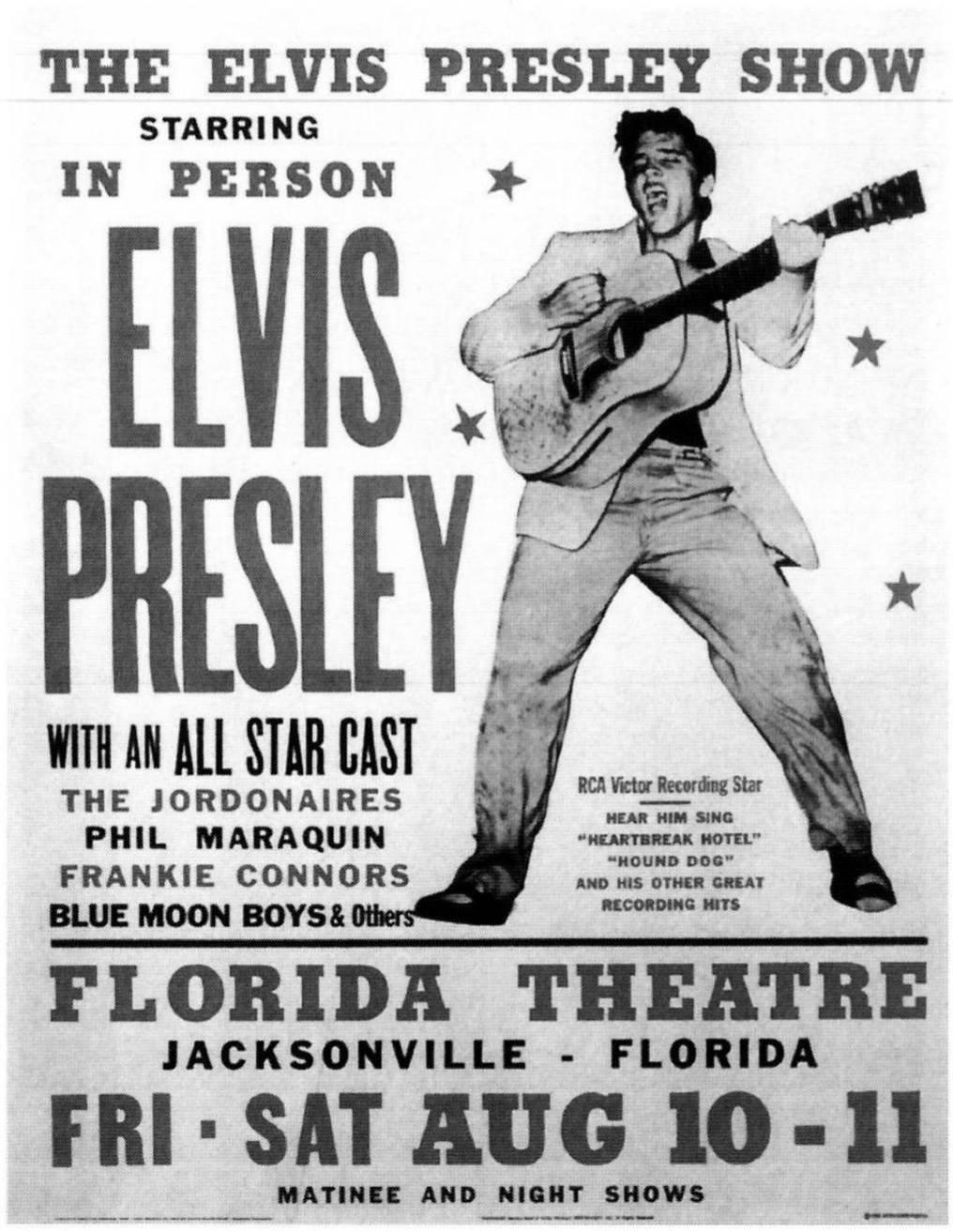
schrankenlos sich selbst genügenden Fortgangs als Illusion des absoluten Subjekts", schrieb Adorno in der Fragment gebliebenen Ästhetischen Theorie: „gesellschaftliche Arbeit spottet ästhetisch des bürgerlichen Pathos, nachdem die Überflüssigkeit der Arbeit real in Reichweite kam. Einhalt gebietet der Dynamik der Kunstwerke sowohl die Hoffnung auf die Abschaffung von Arbeit wie die Drohung des Kältetods; beides meldet objektiv in ihr sich an; von sich aus kann sie nicht wählen."[23]

Beat und Off-Beat II: Rock
(Reprise)

Als die amerikanische Autoproduktion in den fünfziger Jahren mit neuen, stromlinienförmigen Modellen einen beachtlichen Wachstumsschub initiierte (die Zahl der registrierten Fahrzeuge etwa stieg in den USA zwischen 1950 und 1960 um mehr als 20 Millionen auf 61,5 Millionen, also um die Hälfte, an), eroberte auch die Schallplattenproduktion mit der Erfindung der Kunststoff- (1948) und Stereoschallplatte (1958), vor allem aber mit der neuen Musikform des Rock'n'Roll, Märkte von ungeahnter und für den Jazz unerreichbarer Größe. Denn der Rock'n'Roll gewann eine neue Käufergeneration, und es gelang mit ihm, das Bedürfnis nach Musik ganz mit dem nach der Schallplatte zu verschweißen – die Juke-Box, die Sänger und Kapellen in den Tanzlokalen ablöste, bildete gleichsam diese Schweißnaht. Getragen von der expandierenden Schallplatten-Industrie entwickelte sich die neue, aus Elementen des Jazz abgeleitete Musikform mit unglaublichem Tempo zu einem weltweiten Idiom der Jugend, schneller hatte bis dahin noch keine Musik die Welt erobert.

Mit dem Jazz teilt der Rock den Off-Beat und den Synkopenreichtum, mehr noch als der Swing drängt er die freie Improvisation zurück und verläßt sich auf festgelegte Arrangements (mit riffartiger Melodiebildung) – besonders deutlich bei den ersten Heroen des Rock'n'Roll, Bill Haley, Elvis Presley, Little Richard etc. (Eigentlich war der Anstoß mit Rhythm & Blues wiederum vom städtischen Milieu der schwarzen amerikanischen Bevölkerung ausgegangen – unter dem Markenzeichen Rock'n'Roll wurden diese Spuren dann beseitigt.) An die Stelle von Chromatik, modalen Skalen und rhythmischer Vielfalt, die der Jazz im Spannungsfeld zwischen Beat und Off-beat mitunter entwickeln konnte, regrediert die Rockmusik auf das Maß des herkömmlichen Strophenlieds mit der harmonischen Basis einfacher Grundakkorde und manchen Anklängen an Pentatonik. Während der Jazz mit seinen Improvisationen und Chorussen vorwiegend variativ verfuhr (Thema mit Verarbeitung als vorherrschender Ablauf), zieht sich die Rockmusik weitgehend auf Repetition (Strophenform) zurück.

Nun nach dem Ende des Nationalsozialismus konnte die poppige Synkope auch in Österreich und Deutschland wirklich boomen. Für die von der Marschmusik offenbar bis ans Lebensende geprägten Angehörigen der älteren Generation blieb mit gutem Grund alles was nach Off-Beat roch, sei es nun Mick Jagger oder Pink Floyd „Jazzmusik", worin man selbstverständlich den Untergang jenes Abendlandes erblickte, das man einst mit Marschmusik zu verteidigen dachte. Für jene Übergangs-Generation, die sich gleichsam am Scheitelpunkt von Marsch- und Rockmusik befand, hat Johannes Hodek rückblickend die Subjektivität treffend charakterisiert: „Unsterblich haben sich diese [Nazi-Marsch-]Lieder in die Herzen der Nachkriegsgeneration gegraben. Obwohl ich die Schlager- und Rock'n'Roll-Kultur der fünfziger Jahre in Tanzkapellen singend und spielend miterlebt habe (...) – nie vergesse ich ein Lied wie dieses: ‚Wer nur den lieben Tag, ohne Plag ohne Arbeit vertändelt, wer das mag, der gehört nicht zu uns. Wir steh'n des Morgens zeitig auf, hurtig mit der Sonne Lauf sind wir, wenn der Abend naht, nach getaner Tat eine muntere, fürwahr, eine fröhliche Schar.'"[24] Den jungen Arbeitern des Wirtschaftswunders und den neuen Soldaten von freedom and democracy vermittelten indes Bill Haley und Elvis Presley, später die Beatles und die Rolling Stones, ‚nach getaner Tat' einen nicht weniger munteren Freizeit-Körper, der besonders in deutschsprachigen Landen von einer geradezu atemberaubenden Neuheit war und in den man etwa schlüpfen konnte, um den Konflikt mit dem marschsüchtigen Vater auszutragen.



Hatch Show Print, 1956

Es war die Revolte als Freizeit, oder die Freizeit als Revolte. Wie die Freizeit nur die andere Seite der Arbeit ist, so ist auch das Freiheitsgefühl, das die Synkope vermittelt, an das permanente Bewußtsein der regelmäßigen Schlagzeit geknüpft: wer sich am Abend und am Wochenende in der Band oder auf der Tanzfläche austobt, hat ständig im Hinterkopf, daß er am nächsten Tag wieder am Fließband steht oder in der Kaserne exerziert – und dieses Wissen ist in der Musik selbst anwesend in Gestalt des niemals fallengelassenen Beat. Worin die Rockmusik sich zuallererst vom Jazz unterscheidet, ist nun gerade die stärkere Akzentuierung des Beat – man sprach darum Mitte der sechziger Jahre ganz richtig von Beatmusik, und die berühmteste Rockgruppe dieser Jahre hieß nicht umsonst Beatles. Der Beat ist im Rock vordergründig vorhanden und spürbar, ja aufdringlich einhämmernd (der Hardrock der siebziger Jahre und später der Punk spezialisieren sich geradezu darauf). Die Betonung des Beat macht das spezifisch Rockige aus, während der Reiz des Jazz – und darin vielleicht doch noch eine

gewisse Nähe zu afrikanischen Musikformen? – darin bestand, den Beat zu überspielen oder eher diskret anzudeuten. Durch die Betonung des Beat kam jedoch eine neue Spannung in die Musik, eine rhythmische Steigerung, da doch nun der Off-Beat ebenfalls verstärkt werden mußte. Die Musik wurde aggressiver, wozu nicht zuletzt auch die elektronischen Möglichkeiten der Verstärkung beitragen konnten; sie verlor den Grundcharakter der Entspannung, der federnden Elastizität, des Relaxing. In unbewußter Weise hat die Rockmusik sich damit den Marschrhythmus einverleibt – und im Unterschied zum Jazz die direkte Konfrontation mit ihm gesucht.

Selten erreicht diese Konfrontation eine gewisse Bewußtheit wie bei Bob Dylan oder Jimi Hendrix. Dylans „Hurricane" von 1975 – die Rock-Ballade über den schwarzen Boxer Rubin Carter, „The man the authorities came to blame / For somethin' that he never done" – akzentuiert den Beat mit derselben Aggressivität, mit dem sie den Staat zur Sprache bringt.[25] Die Illusionen über die rassistischen Grundlagen des Staats – die Hoffnung gleichsam auf Urlaub vom Staat –, die im Text in der Forderung nach Rehabilitation zum Ausdruck kommen, werden vom Beat und von der Strophenstruktur mit ihrer permanenten Wiederholung Lügen gestraft – doch diese Lüge selbst wird nicht bewußt. Es sei denn in der Ironie, die Bob Dylan in seine Stimme legt – oder in dem Haß, mit dem er „all the criminals in their coats and their ties" besingt – verdoppelt noch durch die geradezu kontrapunktisch geführte Violine von Scarlet Rivera. In anderen Songs hat Dylan gerade umgekehrt das Relaxing des Jazz, das im Rock weitgehend verloren ging, in seiner Stimme aufbewahrt. Bei „Tangled up in blue", wo dies der Fall ist, wird jedoch der Beat mit den in jeder Strophe wiederkehrenden Worten des Titels – die ungefähr mit „In Trübsal verwickelt" übersetzt werden können – förmlich synchronisiert. Und mit diesem Beat am Ende jeder Strophe wird die Freiheit, die das Subjekt sich in den einzelnen Strophen als Vagabund in den Nischen der fordistischen Arbeitsgesellschaft erringt, jedesmal aufs Neue niedergeschlagen.[26]

Auch dies unterscheidet die Pop-Musik vom Jazz: sie legt Wert auf diskursiven Inhalt und mehr noch auf dessen Ausdruck durch die menschliche Stimme, während der Jazz überwiegend instrumental bestimmt blieb und seine Freizeit-Botschaft gleichsam verschlüsselt oder heimlich transportierte. Tatsächlich eröffnet die Verstärker-Technik hier Möglichkeiten, die dem klassischen Gesang eigentlich immer verschlossen geblieben waren.

Was Bob Dylan einst mit seiner vielgestaltigen Stimme erreichte (inzwischen singt er vorm Papst, dieser heilige Beat dürfte seine Stimme endgültig erschlagen haben), gelang Jimi Hendrix (der an einer anderen Droge zugrundegegangen ist) mit virtuosen Improvisationen auf der E-Gitarre: das repetitive Schema der Rockmusik aufzusprengen und ihr damit zu ganz neuen Ausdrucksqualitäten zu verhelfen. Verglichen mit Dylan, der durch seine Anlehnung an den Country- und Talking-Blues im Musikalischen beinahe Anachronismen produzierte, war Jimi Hendrix – wie Lothar Trampert festhält – „in bezug auf seine musikalischen Mittel und deren künstlerische Ergebnisse ungleich konsequenter. Er spielte eine wesentlich freiere, härtere und elektrisierendere Variante des Blues als alle Musiker vor ihm."[27] Auch Hendrix suchte die bewußte Konfrontation mit dem Staat, als er sich – etwa in Woodstock – die amerikanische Bundeshymne vornahm – um schließlich ebenfalls mit Tangled up in blue zu enden: er zerfetzt – so Achim Sonderhoff – „die Nationalhymne in elektronische Splitter, macht aus ihr einen apokalyptischen Abgesang auf den American way of life, um dann in eine unglaublich traurige Melodie zu gleiten, einen Abgesang auf die sechziger Jahre, die zwar Ansätze gebracht haben, die aber niedergeknüppelt wurden".[28] Im Studio spielte Hendrix eine wesentlich ironischer getönte Fassung ein: „Allein mit klanglichen Mitteln entlarvt Hendrix hier, indem er sowohl Erinnerungen an schottische Dudelsackmusik als auch – mit Hilfe seiner Anschlagtechnik – an ein Mandolinenorchester weckt, das aufdringliche Pathos der Melodie und reduziert diese auf eine zuckersüße Nationalhymne für Disneyland."[29]

Rap (Coda)

In der Pop-Musik wuchs die organische Zusammensetzung des Individuums bedeutend rascher. Der Pop wiederholt gleichsam im Zeitraffer die Entwicklung der bürgerlichen Kultur: Eröffnete die Technik zunächst neue Möglichkeiten der Individualisierung, so werden sie im Rap wieder kassiert. Das freie Singen, das sich in der Spannung zwischen Beat und Off-Beat entfalten konnte, wird auf ein monotones, schnelles und abgehacktes Beat-Sprechen reduziert, das so etwas wie einen Off-Beat nur noch in rhythmischen Betonungen erkennen läßt; das parodistische Moment, das der Rock mitunter vom Jazz übernommen hatte, wird auf bloßes Recycling heruntergeschraubt (dem Sampling fehlt die Ironie). Der monotone Sprechgesang (Rap heißt schwätzen) resultiert in gewisser Weise aus dem Prinzip der Beschleunigung und Vervielfachung: es gilt, möglichst viel Textmasse in den Song einzuspeichern.[30] Allein diese Aufblähung mit Text schwächt die Beat-Off-Beat-Spannung beträchtlich und macht das Aussingen einer Melodie unmöglich. Diese erscheint zusammen mit der althergebrachten synkopetisierten Musik im Hintergrund oder zwischen den gerappten Passagen. Dabei zeigt sich oftmals eine neue musikalische Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern (die sich übrigens auch in der Kleidermode niedergeschlagen hat): die Männer rappen im Vordergrund, die Frauen singen im Hintergrund.[31] (Der Rock der sechziger und siebziger Jahre hatte die Geschlechter in Ausdruck und Kleidung eher einander angenähert – Mick Jagger suchte Mann und Frau in einer Person zu vereinigen. Freilich ist es kein Zufall, daß die meisten Stars dennoch Männer waren.)

Wieder ging der Impuls von der schwarzen Bevölkerung Amerikas aus. Mit den afrikanischen Ursprüngen, die vom Rap im Sinne des „Nation of Islam" mitunter beschworen werden, hat die Eigenart dieser neuen Musikform noch weniger zu tun als der Jazz oder der Rhythm & Blues. Wenn die hier entwickelte Theorie des Off-Beat stimmt, dann deutet sich in der Abschwächung der Off-Beat-Spannung vielmehr ein insgesamt verändertes Verhältnis von Arbeit und Freizeit, Staat und Individuum an – dann läutet der Rap das Ende des Fordismus ein. Die Zeit ist nicht mehr zerrissen in Freizeit und Arbeit – sie ist flexibilisiert. Die einen arbeiten immer, auch wenn sie sich vergnügen, die andern sind für immer arbeitslos, auch wenn sie von Job zu Job hetzen. Während in der „Disziplinargesellschaft" des Fordismus Arbeit und Erholung strikt getrennt waren, sieht Arbeit – so Tom Holert und Mark Terkessidis – „heute aus wie Freizeit und Freizeit wie Arbeit. Im Unternehmen schuften die Mitarbeiter, als ginge es um ihr persönliches Vergnügen, und in der Freizeit vergnügen

sie sich, als ginge es ums Schuften."[32]

Die Tanzbewegung gewinnt im Hiphop eine neue selbständige Bedeutung – zusammen mit der für diese Musik zentralen Videotechnik. Auch hier scheint die Grenze zwischen Arbeit und Freizeit zu schwinden: „Der Körper wird zur Sportmaschine und erzeugt das Produkt Tanz (...) Die permanente Körperkontrolle wird jedoch nicht mehr als Disziplinierung erfahren. Die Arbeit am Körper – die erhöhte gesellschaftliche Anpassungsleistung und freiwillige Leistungssteigerung – ist nicht als Tribut an eine veränderte, dynamischere, flexiblere Kontrollgesellschaft erkennbar. Das Lustprinzip wird nicht mehr von einem Realitätsprinzip begrenzt, das Lustprinzip bringt die Kontrolle selbst hervor."[33] (Annette Weber) Damit vermag sich auch der Staat auf neue Weise im Individuum festzusetzen – nicht als autoritäre Disziplin, sondern als individuelle Motiviertheit, wie der nationale Wettbewerbsstaat es erfordert: eine flexibilisierte Volksgemeinschaft. Die Ästhetik der Hiphop-Videoclips auf MTV erinnert eben nicht allein an Aerobic-Kurse, sie suggeriert Fitneß-Training für den Banden- und Bürgerkrieg.[34] Und nicht wenige rassistische Textstellen deuten an, daß dieser Krieg im Stil der jüngsten Auseinandersetzungen in Jugoslawien ausgetragen werden könnte.

Doch dieser Essay soll nicht kulturpessimistisch schließen; dann schon lieber mit der Banalität, daß niemand weiß, wie die Zukunft wirklich aussehen wird. Das Ende der Pop-Musik jedenfalls, das der Rap ausplaudert, läßt sich wie jenes der ernsten Musik, über das schon John Cage schmunzelte, nicht rückgängig machen, so lange es sich auch hinziehen mag. Eine wirklich neue Musik kann es nur noch jenseits des Fetisch-Systems von U- und E-Musik, Beat und Off-Beat, geben. Und solange diese Schwelle nicht überschritten ist, bleibt jenes Spannungsverhältnis in Kraft, in dem sich Adorno immerzu bewegte: „Es gibt kein richtiges Leben im Falschen", heißt es 1944 in den Minima Moralia, die sich aber bereits ein Jahr später – mit dem Wissen über den Nationalsozialismus – das Motto gegeben haben: „Where everything is bad / it must be good / to know the worst."[35] ■

Dr. Gerhard SCHEIT hat Musik- und Theaterwissenschaft sowie Philosophie studiert. Er arbeitet als wissenschaftlicher Autor und Essayist.

Anmerkungen

1 Eckhard Henscheid: Wie Max Horkheimer einmal sogar Adorno hereinlegte. Zürich 1983, S. 68.

2 Gerhard Kubik: Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung. In: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde 11 (1984), S. 75.

3 Es ist andererseits gewiß kein Zufall, daß ein Musikforscher namens Karl Bücher aus dem vom Jazz noch unberührten protestantischen Deutschland etwa zur selben Zeit, da diese Musik in Amerika ihre ersten Erfolge feierte, auf die Idee kam, den musikalischen Rhythmus aus der Arbeit abzuleiten (Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1897) – und es erstaunt des weiteren wenig, daß ein vom Arbeitsbegriff besoffener marxistischer Philosoph wie der späte Georg Lukács Büchers protestantisches Musikethos in seine Ästhetik übernahm (Die Eigenart des Ästhetischen. Bd. 1. Berlin, Weimar 1981, S. 236ff.).

4 Theodor W. Adorno: Über Jazz. Gesammelte Schriften Bd. 17. Frankfurt am Main 1982, S. 84 [zuerst in: Zeitschrift für Sozialforschung 1937/5 (1937)].

5 Adorno, Abschied vom Jazz, S. 797-799.

6 Adorno, Über Jazz, S. 77f.

7 Von manchen Musikforschern wird die Entstehung des Jazzrhythmus im Süden der Vereinigten Staaten sogar unmittelbar als Verschmelzung der dort herrschenden Musiktradition, die vom europäischen Marschrhythmus geprägt war, mit den durch die Sklaven ‚eingewanderten' afrikanischen Trommelrhythmen begriffen. Eine Episode aus der Frühgeschichte des Jazz erscheint für das ambivalente Verhältnis zu Staat und Militär von geradezu symbolischer Bedeutung: Als im Jahre 1917 die amerikanische Kriegsmarine in New Orleans stationiert war, nahm der Vergnügungsbetrieb an diesem Ort derartige Formen an, daß das Marineministerium die Schließung des gesamten Vergnügungsviertels anordnete. Am Morgen des 10. Oktober verließen die Betroffenen die Stadt. Alle Jazzmusiker zogen in einer Kolonne durch die Straßen. Ihnen folgten die Prostituierten mit geschulterten Matratzen. Auf dem Marktplatz wurde ein Abschiedschoral gespielt.

8 Über die Bedeutung der Marschmusik in Preußen bzw. in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heißt es in der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart" geradezu enthusiastisch: „Sehr beliebt bei der Bevölkerung waren das tägliche Aufziehen der Wache und der Straßenmarsch mit klingendem Spiel, und auch bei Platz-, Garten- und Saalkonzerten bewies der Marsch eine magische Anziehungskraft. Nach den Erweiterungen des preußischen bzw. deutschen Heeres in den 1860er und 1890er Jahren erlebte die Militärmusik hinsichtlich ihrer Verbreitung eine zweite Blütezeit; in Berlin fanden an Sommerabenden zwanzig bis dreißig Militärkonzerte statt. Die Marschproduktion erlebte eine Hochkonjunktur. Jahr für Jahr erschienen neue ‚Schlager', jedoch auch manche ‚Perlen', die sich bis in die Gegenwart erhalten haben (...) Ständig vergrößerte sich die Zahl der Marsch-Liebhaber. Gelegentlich wurden Preiskonkurrenzen für Marschkompositionen ausgeschrieben (so 1857 und 1912, später 1934 [also immer überpünktlich vor den Kriegen! G.S.]), und gute Kompositionen wurden (...) nachträglich ‚zum Armeemarsch' ernannt." (Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hg.v. Friedrich Blume. Bd. 9. Kassel usw. 1961, S. 321).

9 So läßt sich etwa in einer Volksmusik-Zeitschrift der gekränkte Stolz eines alten Volksblaspioniers heraushören: „Es sollte einmal deutlich gemacht werden, daß die deutschen Volksmusikkapellen nicht erst seit heute und nicht nur musikalisch ihre Schuldigkeit tun, und daß die Güte des nationalsozialistischen Einsatzes unabhängig ist von der äußeren Art der Bindung, in der er erfolgt. Alle diese Volksmusikkapellen waren und sind gute nationalsozialistische Gemeinschaften (...) Sie sind Kultursoldaten des Führers." (Theo Jung: Einsatz der Volksmusikkapellen während der Kampfzeit. In: Die Volksmusik III/12 (1938), S. 532). – Ob wirklicher Soldat oder nur Kultursoldat – wichtig schien die Verinnerlichung des Staates – und dazu war die Musik beauftragt: „Überall, wo eine innere Geschlossenheit herrscht, ist die Musik fest in das Staatswesen eingegliedert und wird als Ausdruck der volksgebundenen Seele als geistiger Träger des Staates und der Volksgemeinschaft gewertet. Deshalb wird sie gefördert, gepflegt und als Volksgut von fremden Ein-

flüssen geschützt." (Karl Gustav Fellerer: Musik und Politik. »Deutsche Tonkünstler-Zeitung« 30/7 (1933), S. 103).

10 Besonders die Angehörigen der deutschen Luftwaffe – eine etwas privilegierte Schicht der Wehrmacht – erwiesen sich als Jazzfans; und es gab sogar eine wirkliche Jazz-Band von Goebbels Gnaden, die für spezielle Zwecke eingesetzt wurde. Vgl. hierzu Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat. Frankfurt am Main 1982, S. 293.

11 Theodor W. Adorno: Abschied vom Jazz. Gesammelte Schriften Bd. 18. Frankfurt am Main 1984, S. 795 u. S. 798. [Zuerst erschienen in: Europäische Revue 9 (1933), S. 313-316.]

12 Bebop genannt (Dizzy Gillespie, Charlie Parker etc.). Sein Rhythmus ist wieder komplexer und legt Wert auf polymetrische Strukturen, der Beat wird weniger streng markiert, die Improvisation erhält wieder großen Raum. Der Zauber der Bigbands verflog allmählich, die New-Deal-Harmonie erwies sich als scheinhaft. „Bepop ist die Musik einer durch bessere Lebensbedingungen und bessere Ausbildung zu Beginn der vierziger Jahre rasch anwachsenden schwarzen Intelligenz, die nachdrücklich auf Einlösung der Ideale der amerikanischen Demokratie drängt und sich angesichts der fortgesetzten rassistischen Praxis der weißen Bourgeoisie bewußt von deren sozialem und ästhetischem Normensystem ab- und ebenso bewußt der Entwicklung bzw. Weiterentwicklung eines schwarzen Normensystems zuwendet. Nicht zufällig beginnt der Aufstieg der Black Muslims in den vierziger Jahren, und nicht zufällig traten viele der jungen Bop-Musiker zum mohammedanischen Glauben über." Klaus Kuhnke, Manfred Miller, Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik. Bd. 1. Lilienthal/Bremen 1977, S. 408.

13 Auch Kuhnke, Miller und Schulze identifizieren in ihrer Geschichte der Pop-Musik den amerikanischen Swing mit der deutschen Tanzmusik – offenbar um die „Klassenherrschaft" in den USA mit der in Deutschland gleichsetzen zu können; vgl. Kuhnke, Miller, Schulze, Geschichte der Pop-Musik, S. 373-379.

14 Die Homogenität des Swing war auch kein bloßer Schein: Benny Goodman begann als erster Bandleader, schwarze Musiker in sein Orchester aufzunehmen. Die Schwarzen konnten insbesondere während des Kriegs aufgrund des gestiegenen Bedarfs an Arbeitskräften ihre soziale Lage verbessern: die Zahl der gelernten Arbeiter verdoppelte sich zwischen 1940 und 1944, die Zahl der in der Industrie tätigen schwarzen Frauen vervierfachte sich, der Prozentsatz der schwarzen High-School-Absolventen verdoppelte sich zwischen 1933 und 1943; die Zahl der schwarzen Offiziere stieg gegenüber dem Ersten Weltkrieg um das siebenfache.

15 Adorno, Über Jazz, S. 77.

16 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1977, S. 33.

17 Karl Marx: Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie. Berlin 1974, S. 505.

18 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 471.

19 Theodor W. Adorno: Beethoven. Philosophie der Musik. Frankfurt am Main 1993, S. 62f. u. 65f.

20 Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Frankfurt am Main 1980, S. 307.

21 Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt, Berlin, Wien 1974, S. 24, 62f., 66.

22 Ebd., S. 103, 119.

23 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 333.

24 Johannes Hodek: ‚Sie wissen wenn man Heroin nimmt...'. Von Sangeslust und Gewalt in Naziliedern. In: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland. Hg. v. Hanns-Werner Heister u. Hans-Günter Klein. Frankfurt am Main 1984, S. 24.

25 „Now all the criminals in their coats and their ties / Are free to drink martinis and watch the sun rise / While Rubin sits like Buddha in a ten-foot cell / An innocent man in a living hell. That's the story of Hurricane, / But it won't be over till they clear his name / And give him back the time he's done. Put in a prison cell, but one time he could-a been / The champion of the world."

26 „All the people we used to know / they're an illusion to me now. / Some are mathematicians / Some are carpenters's wives. / Don't know how it all got started, / I don't know what they're doin' with their lives. / But me, I'm still on the road / Headin' for another joint / We always did feel the same, / We just saw it from a different point of view,/ Tangled up in blue." In etwas plumperer Weise stießen die Rolling Stones immer wieder an die Grenzen des von der Popmusik eröffneten Reichs der Freiheit: „I can get no satisfaction" ertönt in einer Welt, in der alle freie Zeit auf den Konsum von Waren hin ausgerichtet werden soll.

27 Lothar Trampert: Elektrisch! Jimi Hendrix. München 1994, S. 194.

28 Achim Sonderhoff: Jimi Hendrix. 1981. Zit. n. Trampert, Elektrisch!, S. 220.

29 Trampert, Elektrisch!, S. 220.

30 In Jamaika, wo eine der Wurzeln des Rap liegt, kam der neue Stil der DJs von fliegenden Händlern, die neue Reggaeplatten anpriesen und ihre Sprechweise der Musik der verkauften Platten anpaßten. Andererseits wurde immer wieder die Nähe des Rap zum Fernsehen und insbesondere zum Werbefernsehen hervorgehoben. So sind die zahlreichen Markennamen bezeichnend, die sich in Rap-Texten ebenso wie auf den Kleidern der Rapper finden. Vgl. hierzu: David Dufresne: Rap Revolution. Geschichte, Gruppen, Bewegung. Zürich-Mainz 1997, S. 19.

31 Günter Jacob registriert seit 1996 die Tendenz, daß Männer noch dominanter geworden sind: „Die populären Rapperinnen lassen sich mittlerweile fast an einer Hand abzählen. Junge Künstlerinnen sind längst zum Soul, Swing und R&B abgewandert, weil sie dort vielfältigere Selbstdarstellungsmöglichkeiten haben. In den heute tonangebenden Teilen des Hiphop wird, jedenfalls wenn man sich an den Verkaufszahlen orientiert, vor allem der Konkurrenzkampf auf Kosten noch Schwächerer propagiert." (G.J.: Retrospektive. In: Dufresne, Rap Revolution, S. 364.

32 Tom Holert, Mark Terkessidis: Einführung. In: Dies. (Hg.) Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin-Amsterdam 1996, S. 15.

33 Annette Weber: Miniaturstaat Rave-Nation. In: Mainstream der Minderheiten, S. 53.

34 Auch der Jargon verweist darauf: Burn heißt, einen Rivalen bei Tanz und Musik auszustechen; Gangsterism die möglichst glaubwürdige Darstellung von Gangster-Attitüden; auffällig die vielen Bezeichnungen für eine Gruppe: Posse z.B. leitet sich ab von einer Gruppe im amerikanischen ‚Wilden Westen', die sich zur Selbstjustiz formiert.

35 Das Zitat stammt von F.H. Bradley. Adorno, Minima Moralia, S. 42 u. 103.

Pop: Die Raving Society frißt ihre Kinder

Anmerkungen zum zweiten Jugendstil

Roger BEHRENS

Popbegriffe und Popdiskurse (Der Positivismus des Dabei-Seins)

Die Aufmerksamkeit, die der unter „Pop" zusammengefaßten sozio-kulturellen Sphäre gegenwärtig in einer nur noch schwer überschaubaren Zahl an Publikationen geschenkt wird, steht erstaunlich disparat zur begrifflichen und phänomenalen Bedeutung von „Pop", zum Desiderat, überhaupt angeben zu können, was denn „Pop" sei. An dieses Mißverhältnis sind zugleich spezifische Eigenschaften vom Pop gebunden: sie haben mit der Art und Weise zu tun, in der über Pop geschrieben und reflektiert wird, damit, inwiefern Pop selbst neben einer kruden kulturell-ökonomischen Realität ein Produkt von Diskursen ist. Das Reden über Pop ist bisweilen mehr Pop als das, worauf es gerichtet ist. Die Adressaten solcher Diskurse geben Aufschluß über die Mechanismen, wie Pop entsteht, ohne daß er als Ganzes darstellbar ist: die Konsumenten von den im Popdiskurs tonangebenden Musikzeitschriften, die Leser also, begreifen sich selbst genauso als Teilnehmer im Feld wie diejenigen, die den Diskurs anführen. – Gleich den Konzertberichten, die denjenigen, die auf das Philharmonische Sonntagskonzert abonniert sind, das, was sie über Beethovens „Eroica" wissen müssen, phrasenfertig und doch schon geahnt am nächsten Tag in allgemeinsten Aussagen über die Leistungen des Dirigenten vorsetzen, konstruiert sich das Feld von Pop zunehmend mehr über den Diskurs als über faktische kulturelle Grenzen. Deshalb gehört zur Popkritik stets der kritische Ton: „Dem Kulturkritiker paßt die Kultur nicht, der einzig er das Unbehagen an ihr verdankt. Er redet, als vertrete er sei's ungeschmälerte Natur, sei's einen höheren geschichtlichen Zustand, und ist doch notwendig vom gleichen Wesen wie das, worüber er erhaben sich dünkt."[1] Kurzum: Diejenigen, die über Pop schreiben, bedienen sich nicht nur des Jargons, der Pop so oder so bestimmt, sondern sind zugleich die Angestellten derselben ökonomischen Branche; mehr als Schriftsteller sind sie Journalisten, sind Produzenten wie alle anderen im Pop auch. Zur diskursiven Struktur gehört allerdings, daß diesem Produzentendasein, also der Verflechtung im kruden ökonomischen Zusammenhang kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird. Selbst dort nicht, wo man – wenigstens im theoretischen Ansatz radikal – von der „Kulturindustrie" schreibt und den Profit kritisiert. Sofern die These der kritischen Theorie aufgegriffen wird, die mit dem Kulturindustriebegriff gemeint war, daß alle Kultur zur Ware werde, beschränkt sich dies auf die Distributionsstruktur des Warendings, der Compact-Disc vor allem, oder den Produktionskosten, den Gagen für einzelne Popprodukte.[2] Die Popökonomie wird als Kartellbildung sogenannter Majorlabel, als Medienverbund rezipiert. Subversionshoffnungen binden sich an die Oberflächlichkeit von alternativökonomischen Vertriebsstrukturen oder an den, vom Monopol scheinbar noch nicht erfaßten Subszenen der Popkultur. Doch kaum jemand spricht von den Arbeitsbedingungen der Musiker beispielsweise, sei es der professionellen im Studio oder der Amateure, die mit Übungsraummieten strapaziert sind und selbst für Auftrittsgelegenheiten zahlen müssen. Ebenso wird die Warenlogik fast ausschließlich über die Tatsache erfaßt, daß Tonträger nun einmal Geld kosten – von der immanenten Warenlogik eines Musikstücks, was die Ware im übrigen einzig als Fetisch brisant macht, sprechen die wenigsten. Was im Pop „Material" heißt, und in der bürgerlichen Musik noch über Tonalität, Rhythmik, Metrik und Instrumentierung greifbar war, als ästhetisches Material über den Stil schließlich, ist heute technizistisch reduziert. Stil ist die Phrase vom Sound, Material selbst ein Fetisch, der bemessen wird an den eingesetzten Geräten zur Tonerzeugung und Klangwiedergabe. Über die technischen Möglichkeiten, die etwa gegenwärtig mit dem Plattenspieler gegeben sind und sich in den Musikformen des Samplings – Techno, HipHop, Drum'n'Bass etc. – ausdrücken, meint man beweisen zu können, daß es im Pop demokratisch zuginge, die Kulturindustrie den Zugang zur musikalischen Produktion auch für den Laien eröffnet.[3]

Schon im Blickwinkel immanenter Kritik scheinen diese beiden typischen Popdiskursansätze – *erstens* die Kritik von Verkaufszahlen sowie *zweitens* Verabsolutierung des Technischen – fragwürdig; ideologiekritisch fällt an ihnen jeweils auf, daß sie bei aller Emphase von Kritik weder den Kapitalismus antasten, noch die konkret-ästhetische Materialität von Pop erfassen. Pop erscheint als ein Außenraum innerhalb des Kapitalismus, ebenso wie man ihn auf Postavantgardismen verpflichtet, die den bürgerlichen Kunstbetrieb hinter sich gelassen hätten. Wer aber über den Kapitalismus schweigt, kann im Reden über den Pop seine Immanenzen kaum überschreiten; bei zusätzlicher Ausblendung des Materialästhetischen ist solches Reden über den Pop redundant.

Diese Redundanz spiegelt sich als Positivismus wieder und reflektiert die allgemeine Ideologie, die Differenz zwischen Wesen und Erscheinung auszublenden. Innerhalb des Popdiskurses ist dieser Positivismus allerdings deshalb frappant, weil zugleich das theoretische Vokabular der Kritik beibehalten wird, ohne sie einzulösen: durchaus ist es möglich, daß gewisse Popszenen sich über gewisse Diskurse definieren, sie mittragen und zugleich ablehnen – zwischen Affronts gegen eine „Theoretisierung" des Pop und aufgeschnappten Postmodernismen ist alles möglich. Stets präsentiert der Pop nur seine Oberfläche und damit zugleich die Oberfläche der Gesellschaft; selbst in seinen radikalen Varianten bleibt ihm der Zugang zu den ökonomischen und sozialen Mechanismen versperrt.

Der Positivismus äußert sich als der Stolz über eigene Befindlichkeiten; mit dem Positivismus der akademischen Soziologie hat er einiges gemeinsam: der Konsument bewegt sich in den Popfeldern wie in einer Statistik der Marktforschung, deren permanente Testperson er ist. Dagegen will sich die Autonomie des Warensubjekts gern behaupten und redet selbstbewußt vom souveränen Geschmacksurteil, ohne

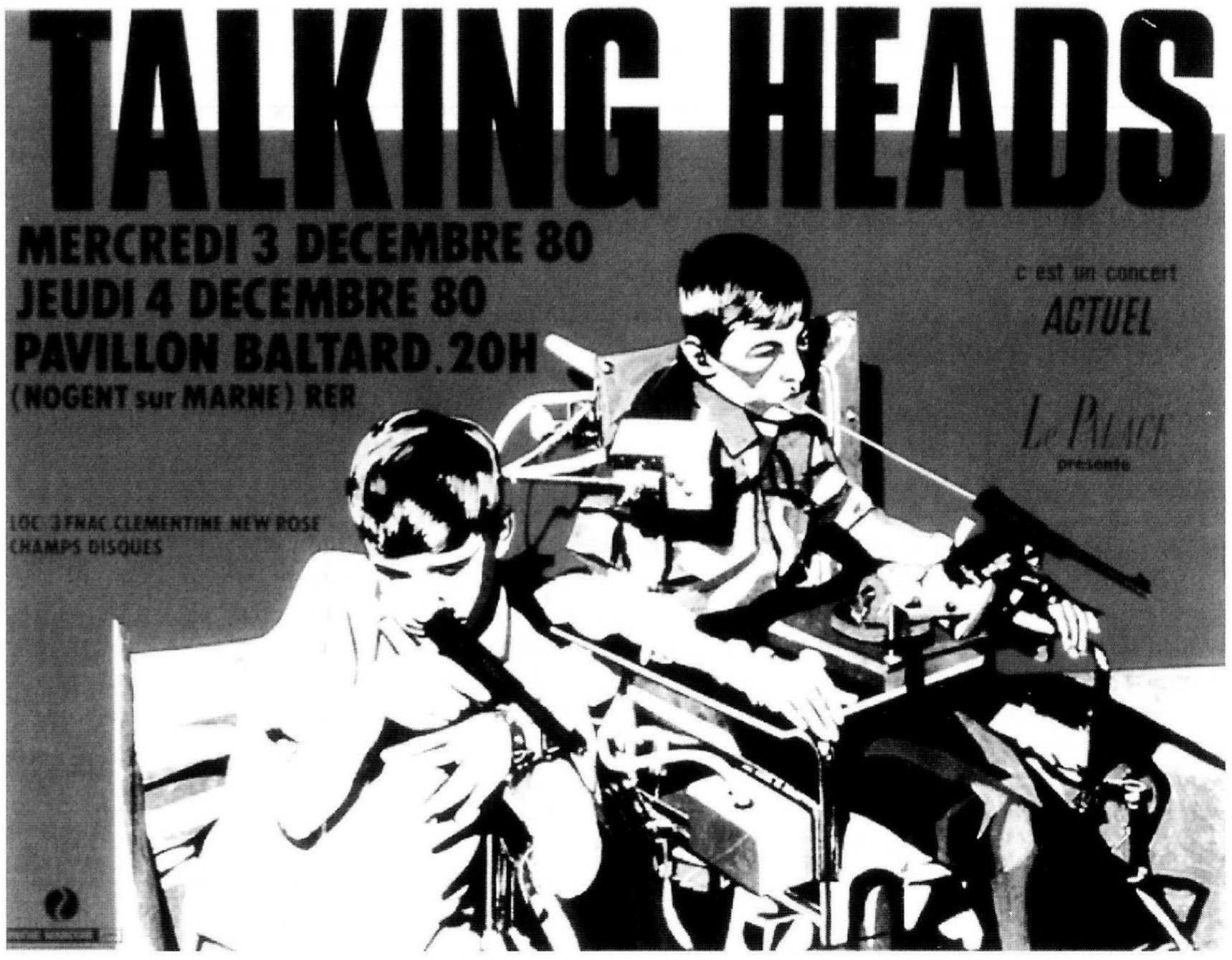
sich je eines Selbst bewußt gewesen zu sein: noch die Besucher der Massenveranstaltung, die zu Verkaufszwecken und nicht zum Musikerlebnis hergerichtet sind, glauben an ihre Mündigkeit in der Entscheidung für diese oder jene Popware.

Der Pop rechtfertigt den Positivismus und der Positivismus rechtfertigt den Pop: jeder Zugang, jedes Urteil steht und fällt mit dem Beweis, dabeigewesen zu sein. Wer nicht da war, kann nicht mitreden. Das ist die Ideologie, mit der die Konsumenten gelockt werden und sich der Popdiskurs legitimiert. Pop ist soziale Bewegung ohne Klassenwiderspruch; die Interessen sind weder die von Klassen noch von Bildung, sondern solche von Informiertheit. Selbst die soziologische Forschung ist mittlerweile eingeladen, im Ansturm auf Popphänomene nicht mehr von außen urteilen zu müssen: auch sie macht mit. Pop bietet kulturelle Bewegungen, mit denen sich der Bewegungsforscher teilnehmend identifizieren kann, ohne dem Lapsus des beobachteten Teilnehmers aufzusitzen. Wichtiger als das methodologische Problem ist jedoch das der provozierten persönlichen Nähe zum Feld: man darf – und soll eben – heute überall aktiv mitwirken, ohne von den alltäglichen Konventionen abzurücken.

Innerhalb der verschiedenen Popfelder, -szenen und -diskurse hat sich eine – gleichfalls begrifflich nur schwer umgrenzte – sogenannte Poplinke etabliert. Sie ist so fragmentarisch wie Pop und Linke insgesamt. Zum Teil setzt sie sich aus ehemaligen linken Aktivisten zusammen, die die Beschäftigung mit politischen Themen zugunsten von kulturellen aufgaben; andere sehen eben diese politischen Themen nur in dem Popfeld diskutierbar; wieder andere wollen mittels Pop mit dem herrschenden Politikbegriff brechen; auch behaupten einige, über das Interesse am Pop erst Zugang zur Politik gefunden zu haben. Spätestens dies bezeichnet die Naht, an der Pop mit Jugendbewegungen identifiziert werden kann, wo politische Bewegungen sich als Popphänomene einrichten (Punk, Hippies, Hardcore etc.). Der Poplinken ist gemeinsam, in einem bestimmten Theorie-Praxis-Verhältnis situiert zu sein: mit dem Aktionismus von Bewegungen wie den Autonomen möchte sie brechen – Theorie allerdings bleibt hier ebenso Versatzstück wie dort die Praxis. Die Poplinke beschäftigt sich mit Pop als Ort von Subversion und Rebellion – gleichwohl lehnt sie Kulturrevolution schon deshalb ab, weil sie weder über einen Kulturbegriff noch über eine Revolutionstheorie verfügt. Pop ist der Bereich von politischer Theorie-Praxis, wo als ausgemacht gilt, daß die herrschenden Zustände sich eh nicht sobald ändern, – und im übrigen auch gar nicht so schlecht sind: die meisten Poplinken stehen immerhin bei den ökonomischen Popagenturen in Lohn und Brot.

Popgeschichte (Die Genese der „fun morality" – when theory turns to Belanglosigkeit)

Pop ist wesentlich eine bestimmte Umgangsform mit Musik im Kapitalismus. Pop ist nicht nur die sogenannte populäre Musik, die Tonwelt der Massenkultur, sondern tendenziell zieht Pop alle Musik, gerade die der kulturellen bürgerlichen Hochzeiten in den Bann: Barock, Klassik, Romantik, Spätromantik, auch Moderne und Neue Musik. Zum Pop gehört je schon eine gewisse Immunität und Ignoranz den eigenen Objekten gegenüber, schließlich der Musik selbst. Dies läßt Pop als plurales kulturelles Phänomen erscheinen. Zur Pop-art (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg u.a.) ist sicherlich eine Parallele gegeben, die auch Arnold Hauser schon bei den Beatles auffiel,[4] sie spielt aber nur peripher eine Rolle – und zwar deshalb, weil die Anknüpfung vom Pop an die Musik sich weniger als eine künstlerisch-kunsthafte geriert als vielmehr eine soziale und warenökonomische. Tatsächlich hat sich, auch wenn bei der Rede von der „Kulturindustrie" das Industrielle nicht wörtlich verstanden sein will, mehr als in den anderen Künsten, selbst die Taschenbuchproduktion noch übertreffend, eine gigantische Industrie herausgebildet. In dieser nimmt die eigentliche musikalische Produktion – das Arrangieren, Komponieren und Interpretieren der Musik – bloß noch einen peripheren Raum ein; wesentlich ist das Geschäft der Popmusik eines von Reklame.[5] Der Popdiskurs, selbst der kritische – und das ist der, der den Pop kritisiert, aber auch



S. Caprion, 1980

über den Pop die Gesellschaft kritisieren möchte –, beschäftigt sich mit der Musik in einem Jargon, der aus der Werbung entlehnt ist; das musikalische Urteil ist subjektivistisch und bekennt sich dazu affirmativ. Es zählt die musikalische Meinung und die Konsumierbarkeit der Musik. Dieser Prozeß, in dem die Stellung der Musik ambivalent bleibt, flüchtig und manifest zugleich, ist freilich nicht nur durch den Gang der Ökonomie, die Entfaltung des Warenverkehrs bedingt – die Geschichte der Musik, der Kultur überhaupt, setzt sich darin durchaus fort. Insofern hat, fast paradox, die periphere Musik im Pop notwendig mehr als nur eine marginalisierte Stellung.

Von den alten Künsten erwies sich Musik als die profitabelste. Kunstgeschichtlich hat sich damit die Stellung der Musik innerhalb der Künste für die bürgerliche Gesellschaft grundlegend gewandelt. Lange Zeit hat das Bürgertum gebraucht, bis es seine Musik entdeckte, bis es eine bürgerliche Tonsprache entwickelte, die sich sowohl klassenspezifisch wie auch geschichtlich abhob; dazu gehört die Lösung von der Kirchenmusik, die Entwicklung der Oper, die Orchestermusik, die Eigenständigkeit bestimmter Instrumente wie auch deren technische Weiterentwicklung (temperierte Stimmung, Ventilhorn etc.), die nun dynamisch-individuellen Ausdruck erlaubten, also den gefühlvoll-subjektiven Ton. Dies hat im 16. Jahrhundert mit Claudio Monteverdi seinen Ausgangspunkt – neben die „prima pratica" trat die „seconda pratica", die monodische Form, nach der ein Solosänger das Zentrum der Komposition aufbaut, konzentriert auf den bis dahin undenkbaren individuellen Gefühlsausdruck. Das soziale Feld der Aufführungspraxis änderte sich: zu Buxtehudes Zeiten, im 17. Jahrhundert, entwickelten sich Oratorium und die sogenannten Abendmusiken (Musikaufführungen für die Börsengänger); neben der familiären Hausmusik trat nicht nur der Kammerkonzertabend, sondern das Sinfonieorchester, in seiner Größe ständig wachsend, bis ein Dirigent nötig war (was zuvor etwa der Cembalist miterledigte): das Kapellmeistertum brachte einen ersten Starkult hervor, der Musikjournalismus entwickelte sich und was Wackenroder oder Tieck über Tonkunst schrieben, antizipierte den Popdiskurs: trotz ihres musikalischen Wissens und der Fähigkeit, dem analytisch Ausdruck zu verleihen, wählten sie die bildlich-romantische Sprache zur Beschreibung des Gehörten; subjektive Innerlichkeit wurde zur rezeptiven Leitlinie erhoben, von der bis heute die Musik nicht abgelassen hat. Pop ist verspätete Spätromantik, durchsetzt mit volksnahen Elementen, mit Trivialem wie sonst nur der Mahler der Wunderhorn-Sinfonien. Von solchen Dichotomien ist schon die bürgerliche Musik geschichtlich gekennzeichnet; hier tragen sich nicht nur Klassenwidersprüche aus, sondern wesentlich auch die Antagonismen des Bürgertums selbst: die Musik steht mit ihrer Sprachgestalt mehr als andere Künste vor dem Problem der Vermittlung und des Verstehens. Musikalische Bildung ist innerhalb des Bürgertums selten über das Repertoirewissen hinausgekommen. Im Popularbarock findet dies einen ersten Lösungsversuch. Daß die Popmusik zur selben Zeit sich etabliert, wo das bürgerliche Konzertpublikum von der Zwölftonmusik und freien Atonalität überfordert wird, kurz nach der Jahrhundertwende, ist kein Zufall: bis heute ließe sich nachzeichnen, daß der Pop den Strang aufgegriffen hat, der im letzten Jahrhundert zwischen der leichten und der ernsten Musik den Kompromiß suchte: die mittlere Musik.[6]

Vom musikalischen Standpunkt ließen sich einige Parameter nennen, die einen Popsong zum Pop machen: Elemente des A-B-Schemas, Wiederholungen, stereotype Instrumentierungen oder textliche Inhalte bilden solche Momente. Gleichwohl gilt das schon für das Paradebeispiel des Beatles-Songs nur unzureichend. Erst recht gilt das nicht für neuere Tanzmusik (Drum'n'Bass) oder „avantgardistische" Popmusik aus dem Bereich der Soundexperimente; alte musikalische Unterscheidungsversuche wie zwischen Pop und Rock sind längst hinfällig: Bon Jovi ist Pop, und meistens ist es sowieso egal: ob Bands wie Radiohead, Blur oder Foo Fighters nun Rock, Britpop, Post-Rock oder Alternative-Rock sind, meint Differenzierungen für den Plattenladen, nicht zur Bezeichnung der musikalischen Strukturen. Hinzu kommt zudem: der Bestand an sogenannter „Klassik" ist mit dem Pop konvertiert – schon das falsche Etikett für alle bürgerliche Kunstmusik drückt das aus. Was objektiv Gustav Mahlers „Lied von der Erde" und Michael Jacksons „Earth Song" trennt, vermag subjektiv wohl kaum noch jemand anzugeben. Ohne weiteres wäre es möglich, Aufnahmen von beiden in derselben Rubrik zu sortieren.

Die Erhabenheit des alten Wertereichs bürgerlicher Kultur, der Kopfsatz von Beethovens Fünfter, ist bei vollem Bewußtsein zur Karikatur geworden – nicht erst, seit Bands wie Ekseption versuchten, sich der Klassik durch krude Adaptationen anzunähern. Durchaus hält solche Karikatur aber Subversives bereit, verspricht es zumindest. Mit dem kulturpessimistischen Vorurteil ist dem nicht beizukommen. Nietzsche hat recht und unrecht zugleich, als er den Pop vorausahnte: „Was liegt an aller unsrer Kunst der Kunstwerke, wenn jene höhere Kunst, die Kunst der Feste uns abhanden kommt! Ehedem waren alle Kunstwerke an der großen Feststraße der Menschheit aufgestellt, als Erinnerungszeichen und Denkmäler hoher und seliger Momente. Jetzt will man mit den Kunstwerken die armen Erschöpften und Kranken von der großen Leidensstraße der Menschheit beiseite locken, für ein lüsternes Augenblickchen; man bietet ihnen einen kleinen Rausch und Wahnsinn an."[7] Wer nach diesem Muster Pop kritisiert, der gilt als Spaßverderber – doch Popkritik, die sich tatsächlich derart am Spaßverbot üben würde, wäre hämischer noch als Nietzsche; kritische Theorie des Pop hat zum Initialmotiv eben gerade, das offizielle Spaßverbot zu enttarnen, welches sich hinter der verordneten Fröhlichkeit versteckt, die über Schlüsselreize reglementiert ist. Am Ende der bürgerlichen Kunstmusik steht der Pop: eine subjektive Innerlichkeit, der alles Subjektive genommen ist – das „Schöne als Symbol des sittlich Guten" (Kant) hat sich zur „fun morality" pervertiert: musikgeschichtlich in der bürgerlichen Gesellschaft unabdingbar.[8]

Technik und Popkonsumenten

„Von Interessenten wird die Kulturindustrie gern technologisch erklärt. Die Teilnahme der Millionen an ihr erzwinge Reproduktionsverfahren, die es wiederum unabwendbar machten, daß an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern beliefert werden (...) Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen: daher würden sie so widerspruchslos akzeptiert (...) Verschwiegen wird dabei, daß der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten ist." (Adorno und Horkheimer, Dialektik der Aufklärung)

„Nur dem Namen nach ist der Begriff der Technik der Kulturindustrie derselbe wie in den Kunstwerken (...) Ideologischen Rückhalt hat die Kulturindustrie gerade daran, daß sie vor der vollen Konsequenz ihrer Technik in den Produkten sorgsam sich hütet. Sie lebt gleichsam parasitär von der außerkünstlerischen Technik materieller Güterherstellung." (Adorno, Résumé über Kulturindustrie)

„Eine Prognose war fällig, und sie blieb aus. Das besiegelte einen Verlauf, der für das vergangene Jahrhundert kennzeichnend ist: nämlich die verunglückte Rezeption der Technik. Sie besteht in einer Folge schwungvoller, immer erneuter Anläufe, die samt und sonders den Umstand zu überspringen suchen, daß diese Gesellschaft der Technik nur zur Erzeugung von Waren dient (...) Von dieser Entwicklung, die durchaus eine klassenbedingte gewesen ist, darf man sagen, daß sie sich im Rücken des vorigen Jahrhunderts vollzogen hat. Ihm sind die zerstörenden Energien der Technik noch nicht bewußt gewesen. Das gilt zumal von der Sozialdemokratie der Jahrhundertwende." (Walter Benjamin, Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker)

Der „affirmative Charakter der Kultur" (Herbert Marcuse) sollte einst präventiv das Bürgertum vor seinen eigenen Widersprüchen schützen. Kaum ist je aus der bürgerlichen Kultur ernstlich eine politische Protestbewegung erwachsen – Forderungen wie die Schillers nach dem Nationaltheater waren zur zeitgleichen französischen Revolutionsepoche harmlos. Zwar steckt in Wagners „Rheingold" Kapitalismuskritik – die Arbeiterbewegung hat sich allerdings vom „Communisten" Wagner erst beeindrucken lassen, als das Bühnenspektakel jenseits von Bayreuth die Opernhäuser eroberte und zum Feierabendvergnügen ward. Der affirmative Charakter der Popkultur tritt dementgegen nicht präventiv, sondern aggressiv auf: Pop kanalisiert vorhandene Protestbewegungen, verwandelt Subversives zum Verkaufserfolg: was um 1977 als Punk begann, entpuppte sich trotz rebellischer Geste und Provokation als geplante Reklame: Bands wie die Sex Pistols waren die ersten, die mit umfassenden Werbekampagnen sich Gehör verschafften; die billigen Akkordfolgen, mit denen sie warben, hatte der Rock'n'Roll längst vorgemacht. Vom Punk – also der vermeintlich subversivsten Popkultur – haben vor allem die Techno-Rebellen der „Generation X"[9] gelernt. Mark Terkessidis und Tom Holert resümieren: „Die Generation X löste eine Menge Probleme: Sie schweißte die Diversifizierten als Konsumrebellen zusammen und verteilte sie gleichzeitig auf verschiedene Minderheiten. So hatten nun alle die gleichen Werte – bewußt kaufen, Stil erwerben – und konnten je nach minoritärem Gusto zielgruppenorientiert angesprochen werden."[10] Fraglich, ob dies erst der heutigen Jugend zum Leitmotiv wurde. Walter Grasskamp sieht Jugendkultur grundsätzlich mit der Kulturindustrie verzahnt: „Jugendkultur entwickelte sich daher zu einem Investitionsschwerpunkt der Kulturindustrie, wobei die Marktsegmente lernten, sich synchron als Subkultur und diachron als Generationen zu verstehen, denn ihre wichtigsten Identifikationserlebnisse erwarben sie nicht durch Arbeit oder Krieg, Religion oder Politik, sondern im Konsum."[11] Für die Autoren vom *Mainstream der Minderheiten* ergibt sich diese Vereinnahmungstendenz aus der von Gilles Deleuze inspirierten, wenig dialektischen Diagnose einer „Kontrollgesellschaft" – dies kennzeichne in der Popkultur den Wechsel von einer fremdmächtigen Disziplinargesellschaft (körperliche, politische Gewalt über die Masse) zur Gesellschaft, die vom einzelnen die freiwillige Selbstkontrolle abverlangt.[12] Grasskamp hingegen argumentiert, trotz der Nähe im Ansatz, nicht mit einer gerade erst sich abzeichnenden, sondern grundsätzlichen Tendenz, die durch Kulturindustrialisierung je schon mitgegeben ist. Zudem setzt er auch wenig soziologistisch bei der Kunst an und spürt sehr genau der für den Pop entscheidenden Überführung von Kulturkampf und -revolutionsstrategien in Subversionsbeliebigkeiten nach: „Die Popkultur verdrängte, was sich als Nachkriegsavantgarde gerade hatte etablieren wollen (...) Die Preisgabe der Kampfbegriffe begünstigte die Ablösung der Nachkriegsavantgarden durch die Popkultur, der wenig später auch die Studentenrevolte zuarbeitete (...) Von der ‚Gegenkultur' der sechziger Jahre hat bereits kein Geringerer als Frank Zappa behauptet, sie sei bloß eine Erfindung der Medien gewesen (...) Die Erinnerung an den Widerstand gegen die Kulturindustrie wird jedenfalls inzwischen von dem Verdacht zersetzt, womöglich nur an einer ihrer ersten Massenveranstaltungen teilgenommen zu haben."[13]

Das meint die Dialektik, die geschichtlich in der Kulturindustrie Kunst zu ihrem Ende bringt: ökonomische Entwicklungen bedingen technologische und umgekehrt. Der technische Fortschritt, auf dem der Pop, ja die Produktion und Reproduktion aller Musik basiert – von den Orchestrions des 19. Jahrhunderts bis zur digitalen Elektronik – ist auf das dichteste mit sozial-ökonomischen Prozessen des Kapitalismus verbunden. Schnell erscheint deshalb das Technische als ein Eigenwert der Popkultur.[14] Die Möglichkeiten der synthetischen Klangerzeugung können vom Konsum- und Hörverhalten nicht getrennt werden; gleichzeitig kann das Hörverhalten der Konsumenten jedoch nicht als Maßstab dienen.[15] Genau darauf berufen sich jedoch die Apologeten der Kulturindustrie und nennen sie demokratisch. Die einzelnen Popszenen, die darauf halbherzig reagieren, indem sie einerseits das Demokratische retten möchten, um doch elitär ihren „Stil" gegen den Rest zu verteidigen, bestätigen in letzter Instanz für jedes musikalische Sachurteil bloß die Konsumentenideologie: Techno ist das beste Beispiel, weil die Anhänger hier auf Fortschrittlichkeit getrimmt werden, die sich über die technologischen Möglichkeiten begründet. Manche prophezeien gar: „Techno ist der neue Kommunismus."[16] Gerne erhebt man technische Raffinessen zum Argument. Der bekannte Radio-DJ Klaus Walter schreibt: „Jeder ist irgendwie DJ heute, so wie früher alles irgendwie politisch war, was heute wieder ziemlich aus der Mode gekommen ist."[17] – Das Problem solcher technikeuphorischer Bekundungen, die es zuletzt seitens der Energieindustrie in Sachen Kernkraft gegeben haben dürfte, ist allerdings alsbald genau das eigene Argument: „Irgendwie DJ-Sein" hört nämlich dort auf, wo die falschen Platten gespielt werden. Niemand ist im Technotaumel in der Lage, vom Standpunkt der demokratischen Technik angeben zu können, was von der musikalischen Materialität ein Stück von Alec Empire, Oval oder Sven Väth von einem von Bon Jovi oder Michael Jackson unterscheidet: nach Maßgabe des Technischen dürfte ausgerechnet Michael Jackson weitaus elaborierter sein.[18]

Nicht nur wird Technik verabsolutiert, sondern auch ihre Funktion innerhalb der Kulturindustrie verwechselt. Als Produktivkraft wird sie gar nicht wahrgenommen. An ihr haftet alle Kreativität. Was durch die moderne Musiktechnik möglich wird, die Welt in ihrer Funktion darzustellen,

bringt sie eben soweit in die Funktionale, daß nicht mehr heraushörbar ist, welche Produktionsbedingungen hinter einem Song stecken. Wie auf der Produktionsebene kittet die Technik auf der Konsumtionsebene, der Reproduktion: ihre Demokratie heißt, Menschen gleichdumm zu machen. Die affirmative Deutung des Technischen, die im Techno kulminieren soll, wird fast eine Art hermeneutischer Zirkel: über Technik verständigen sich soziale Klassen, etwa beim wochenendlichen Raven, die sich sonst nur in hierarchischen Verhältnissen gegenübertreten, als Gleichgesinnte; im Pop ist die eindimensionale Gesellschaft verwirklicht, auch wenn realgesellschaftlich die Widersprüche längst krisenhaft blank liegen. Das bürgerliche Prinzip von Gleichheit, das bisher stets kontradiktorisch eine kulturelle Gleichheit versus ökonomisches Äquivalenzprinzip meinte, versöhnt sich im Pop. Technik bindet diese Gleichheit; zu ihr gehört auch die „repressive Toleranz" (Marcuse). Pop scheint primär sozial, dann musikalisch erkennbar; die sozialen Schichten der Popkultur sagen aber über die Gesellschaft nichts; sie bestätigen bloß fetischistisch die Faktizität der Undurchdringbarkeit der Verhältnisse.

Das alte Programm der Romantik und dann der Avantgarden, die Kunst ins Leben zu überführen, hat sich unter Bedingungen der Kulturindustrie und des Spätkapitalismus grotesk verwirklicht: in der Tat proklamiert der Pop, das Leben zum Kunstwerk erheben zu können – ein Leben von einzelnen, welches an Belanglosigkeit allen Vitalismus unterbietet und sich doch auf ihn beruft. Soweit gilt das fürs Individuum. Aber auch sozial hat sich Kultur in der Gesellschaft aufgehoben – schon im letzten Jahrhundert setzte ausgerechnet in der Musik ein Prozeß ein, der die musikalische Form wieder in die soziale überführte, beziehungsweise sie aus den neuen sozialen – hauptsächlich urbanen – Räumen herausholte. Tanzveranstaltungen gehörten dazu, der Kult um den Star, der Konzertbetrieb (etwa das Orchester nur noch als Rhythmusmaschine, als ‚Riesengitarre', wie Berlioz sagte, wirken zu lassen. Am folgenreichsten dürfte allerdings die Entwicklung – und Konvergenz – der Kneipen-, Club- und Salonkultur des 19. Jahrhunderts für den Pop des 20. Jahrhunderts gewesen sein. Moderne technische Entwicklungen von der Musikbox bis zum Plattenspieler erscheinen dagegen als krude Wiederholungen: das Orchestrion ist das erste Kneipeninstrument – und brauchte noch nicht den DJ als „Automatenhirten" (Günther Anders).

Gunther Kieser, 1970

Der Zwischenbereich der privaten und der öffentlichen Sphäre, der „kleine kulturelle Alltag" (Gunnar F. Gerlach), der zwischen der heimischen Plattensammlung und dem Massenkonzert steht, ist von Kulturindustrie und Konsumentenorientierung nicht frei. Wenn sich im Pop allerdings Subversives regt, dann an diesen informellen Orten: auf sie haben die Agenturen der Kulturindustrie nicht unmittelbar Zugriff. Allerdings sind solche Clubs und Kneipen stets so subversiv wie die jeweiligen politischen Bewegungen, die sich hier aufhalten – die in den Clubs gespielte Musik ist für Subversion insofern kaum Indiz; doch auch dies: alles Subversionspotential, was in solchen Räumen sich kristallisiert, ist gebunden an einen Bohemismus, der – die Geschichte zeigt es – nicht unproblematisch ist.[19] Die Subversion, die hier stattfindet, hat sich je schon mit ihrem Platz abgefunden; sie schlägt deshalb so leicht vom Politischen ins Ästhetische um, weil ihr Politikverständnis künstlerisch gemeint war, als Ästhetik der Existenz. Sowenig wie am Konsumentenbewußtsein abzulesen wäre, was im Pop sich zuträgt, so sehr spiegelt das allgemeine Hörverhalten in all seinen Sparten doch nur das vorgegebene Klangereignis wieder. Um wirklich differenzieren zu können, bemüht man die soziale Anekdote, nicht die materialästhetische Lösung. Bodo Hahn findet etwa „sooo zum Kotzen!" und „zum Steinerweichen komisch, weil es zum Weinen harmlos ist, wenn man nachts um 4.00 Uhr vor der Frankfurter Festhalle steht und beobachtet, wie die Kids nach der dort stattgefundenen ‚Mayday' von ihren Eltern, die noch ihre Pantoffeln tragen, da man ja schließ-

lich schon geschlafen hat, abgeholt werden." Und er schiebt das theoretische Programm gleich hinterher: „Techno war noch nie wirklich eine ‚politische' Bewegung, sondern eine Bewegung, deren Inhalt der radikale Spaß war, in Form einer radikalen Absage an den bürgerlichen Alltag. Partys, die um 4.00 Uhr beendet sind, ausschließlich am Wochenende stattfinden und für deren horrende Eintrittsgelder man sich das Geld vom Munde absparen muß, machen keinen Spaß (...) Deswegen muß eine subkulturelle Techno-Bewegung schnell sein und nach Möglichkeit mit jedem neuen Track, der entsteht, eine neue Stilrichtung repetitiver Musik schaffen. Jeder/jede, der/die die Möglichkeit hat, Partys, unter welchen Umständen auch immer zu veranstalten, sollte dies tun, wenn ihm/ihr am Erhalt von Subkultur etwas gelegen ist."[20] Die sogenannte Club Culture transzendiert alles mögliche im Namen der Politik, transzendiert vor allem die Politik ins Abseits des privatistischen Kulturraums; der über den Pop erweiterte Politikbegriff, der sich befreien wollte vom Muff der Staats- und Parteipolitik, ist enger noch und rutscht in die Bedeutungslosigkeit. Mit bestimmten Begriffen wird journalistisch lanciert, bei denjenigen, die ihre Abende und Nächte in Clubs verbringen, handle es sich um politisch aufgeklärte, theoretisch bewanderte und selbstbewußte Menschen; die Mode signalisiere die je individuelle Persönlichkeit. Es ginge um „Vermehrung intelligenter Partykultur," denn „Selbstsubversion steht für eine gesteigerte Form der Autonomie". Im sprachlichen Überschwang wird das Subversionspotential herbeigezaubert: „Trainingsräume unserer Phantasie sind die Nicht-Orte der Kunst, die Clubs bzw. die Art Clubs."[21] Man tut so, als wäre allein durch die Streuung gewisser Termini – „Hamburger Schule", „Club Culture", Begriffe der postmodernen Philosophie, Wortschöpfen für musikalische Sparten – ein theoretischer Standard gewahrt; faktisch wird sich damit jedoch der Theorie entzogen. Auf einmal glauben die Wortführer des Popdiskurses, daß in den Clubs alle über Deleuze sprechen. Tatsächlich weiß hier niemand wer Deleuze ist, geschweige denn, daß die Wortführer selbst in der Lage wären, auch nur einen Deleuzeschen Begriff – „Plateau", „Rhizom" etc. – auf den Pop begründet anzuwenden, sofern diese Philosophie sich nicht von sich aus schon in Inhaltsleere erstreckt.

Das Wissen für den Dancefloor ist keines von Reflexion, sondern von Produktinformation. Subversion steht nicht gegen die Gesellschaft, sondern ist ein Etikett, das die eine Musik von der anderen unterscheidet, wo sie ansonsten als Waren sich gleichen. Die Kulturindustrie eint die antagonistischen sozialen Gruppen als Konsumenten; als Käufer und Hörer werden sie alle potentiell gleich – in Widerspruch treten sie nicht als Klassen von Produzenten, sondern als Angehörige verschiedener „Reproduktionsschichten".

Popsubversionen und Popindividuen

„Die Wellen der Mode brechen sich an der kompakten Masse der Unterdrückten. Dagegen haben die Bewegungen der herrschenden Klasse nachdem sie einmal zu ihrer Herrschaft gelangt ist, einen modischen Einschlag an sich. Insbesondere sind die Ideologien der Herrschenden ihrer Natur nach wandelbarer als die Ideen der Unterdrückten. Denn sie haben sich nicht nur, wie die Ideen der letzteren, der jeweiligen gesellschaftlichen Kampfsituation anzupassen sondern sie als eine im Grunde harmonische Situation zu verklären. Bei diesem Geschäft muß exzentrisch und sprunghaft verfahren werden. Es ist im vollsten Sinne des Wortes ein modisches." (Benjamin, Das Passagen-Werk)

Die Subversionspotentiale im Pop müssen sich am Stand des Individuums in der Gesellschaft messen lassen. Nicht daß einzelne Popkulturen und Jugendbewegungen mit ihren Subversionen gescheitert sind, ist dabei ausschlaggebend, sondern daß je schon eine subversive Individualität des Popsubjekts unterstellt wird, die doch eigentlich erst am Horizont aller Subversionspraxis erschiene. Weil hier dem Ziel stets vorgegriffen ist, ist die begriffliche Unterbestimmung des Subversionsanspruchs nicht seine Freiheit oder gar eine Strategie der Uneinnehmbarkeit, die Souveränität und Autonomie vom Pop, sondern vielmehr markiert dies die ideologische Lüge im rebellischen Programm. Derart ist alles Pop und Subversion und verliert sich im hermeneutischen Zirkel. Dazu gehört auch die Behauptung, von der Subversion mit Gegenwartsanspruch einzig zehrt, daß das Subversionspotential aller bisherigen Popkultur versiegt sei. Die Subversion überantwortet sich der Mode und wird selber eine. Das modische Popsubjekt ist als Konsument subversiv; die Subversion kann nur Mode sein, nicht theoretische Reflexion. Popsubversion rebelliert gegen das falsche Selbstbewußtsein, daß der Autonomie des Konsumenten auf dem Warenmarkt anheftet – um dieses falsche Selbstbewußtsein zugleich als subversive Kraft per se vorzugeben. Pop rebelliert gegen die Entfremdung des bürgerlichen Subjekts, indem er es zugleich manifestiert. Alle Befreiung bleibt privat.

Alles wird Pop – und Pop ist mitunter subversiv; solche Proklamationen vereiteln die Subversionsnotwendigkeit dort, wo sie Desiderat bleibt: daß Gesellschaft sich nicht verändert, nicht revolutioniert wird, verhinderte je schon die Kultur. Bewußt spricht man nicht von Kulturrevolution. Alles wird Pop soll schließlich beides meinen: daß das Soziale Pop wird und der Pop das Soziale ersetzt; so möchte man das Individuum gegen die Gesellschaft ausspielen. Die damit sich durchsetzende Idee des Individuums, das real gar keines ist, begründet sich in einer Vorstellung von widerspruchsfreier Kultur, als sei sie nicht, nach der Erkenntnis Freuds „Folge der Triebverdrängung". Dieses Bild von Kultur, das dem Kulturpessimismus ebenso verwandt scheint wie der Lebensphilosophie, zeigt an, daß der Pop historisch nicht erst durch seine spezifischen musikalischen Formen datierbar ist, sondern als gesellschaftliche Struktur im vorherigen Jahrhundert seine Parallelen findet: in der Mode, im Jugendstil – auch in der Musik. Es ist der Wunsch nach bürgerlicher Individualität; aber nicht die aufgeklärte des 18. Jahrhunderts ist gemeint, sondern die im Muff des vergangenen, die gescheiterte.

Walter Benjamin hatte in diesem Kontext das 19. Jahrhundert durchleuchtet und schon in der Frühphase des Pop seine Genealogie vorgeschlagen, und zwar „den Jugend*stil* bis in seine Auswirkung in die Jugend*bewegung* [zu] verfolgen."[22] Der Pop realisiert in seinem Rebellionsgebaren gleichsam das Grundmotiv des Jugendstils: „Das Träumen, man sei erwacht."[23] Und auch Adorno wußte zu betonen: „Jugendstil ist, wie der Name verrät, die in Permanenz erklärte Pubertät: Utopie, welche die eigene Unrealisierbarkeit diskontiert."[24] – Solche Unrealisierbarkeit meint freilich die von Subjektivität. Gleichwohl bricht alle Subversion im Pop nicht nur am Scheitern solcher Subjektivität, sondern auch an ihrem Drängen und ihrer Not, die utopisch in der Musik noch

nachhallt. Davon möchte sich der subversive wie krude ökonomische Pop freimachen, weil alles Versprechen, was noch nicht mit den monatlichen Neuerscheinungen abgegolten ist, als geschäftsschädigend gilt. Die „Raving Society" frißt ihre Kinder: nicht „der Pop ist erwachsen geworden", wie Ulf Poschardt meint, sondern das 19. Jahrhundert erwächst im Pop seiner Naivität, um doch im Schutz der Kulturindustrie Infantilität zu wahren. ■

Mag. Roger BEHRENS ist Philosoph und Publizist sowie Redakteur der Zeitschrift »*testcard. beiträge zur popgeschichte*«. Er lebt in Hamburg. – 1996 erschien u.a. sein Buch *Pop – Kultur – Industrie. Zur Philosophie der populären Musik* (Würzburg 1996); im nächsten Jahr erscheint *Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur*.

Anmerkungen

1 Theodor W. Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, in: ders., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1987, S. 9.

2 Vgl. etwa Christoph Gurks in diesem Punkt ausgezeichnete Ausführung: „Wem gehört die Popmusik? Die Kulturindustriethese unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie", in: Tom Holert / Mark Terkessidis, Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft, Berlin / Amsterdam 1996, S. 20ff.

3 In der neueren Literatur ist dies von Richard Shusterman, Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus, Frankfurt am Main 1994, sowie Ulf Poschardt, DJ-Culture, Frankfurt am Main 1995, S. 331ff., verteidigt worden.

4 Vgl. Arnold Hauser, Soziologie der Kunst, München 1983 S. 684ff.

5 Adorno und Max Horkheimer kommen in dem Kapitel über „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug" in ihrer *Dialektik der Aufklärung* zu dem Schluß: „Technisch so gut wie ökonomisch verschmelzen Reklame und Kulturindustrie"; ferner sprechen die Autoren vom „Triumph der Reklame über die Kulturindustrie" (Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt am Main 1985, S. 147 und 150).

6 Vgl. hierzu: Carl Dahlhaus, „Über die ‚mittlere Musik' des 19. Jahrhunderts", in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, Frankfurt am Main 1972, 13ff. Mittlere Musik ist ein für das 19. Jahrhundert charakteristisches Phänomen: ein Resultat aus der Trennung zwischen Gebrauchsmusik und Kunstmusik; mittlere Musik ist von der autonomen Musik abgespaltene Gebrauchsmusik.

7 Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft (Jetzt und Ehedem), Frankfurt am Main 1982, S. 106.

8 Vgl. Dieter Prokop, Kriterien der Kritik und der Analyse von Medienprodukten: Die Ansätze, deren Verselbständigungen und der Versuch einer Antwort auf die Frage, was Kritik ist, in: ders. (Hg.), Medienforschung, Bd. 3: Analysen – Kritiken – Ästhetik, Frankfurt am Main 1976, S. 152.

9 Die Vokabel einer „Generation X" zeigt, wie der Popdiskurs funktioniert: vom Schriftsteller Douglas Coupland eingeführt zur Bezeichnung von Aussteigern, wurde die „Generation X" zum Synonym des Umgekehrten, einer Generation der Mitmacher.

10 Holert / Terkessidis, „Einführung in den Mainstream der Minderheiten", in: dies., Mainstream der Minderheiten, a.a.O., S. 7.

11 Walter Grasskamp, Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik, München 1995, S. 20.

12 Die Analyse gegenwärtiger Gesellschaftsverhältnisse nach diesem postmodern-poststrukturalen Mustern repräsentiert selbst schon das Verschwinden theoretischer Reflexion, den Übergang der Theorie zum Pop. Holert und Terkessidis leiten ihre Kritik aus einem zehnseitigen Deleuze-Text ab, der offenkundig von Mißverständnissen der Foucaultschen Philosophie gekennzeichnet ist (Foucault würde diese merkwürdige Trennung zwischen Disziplinargesellschaft und Kontrollgesellschaft gar nicht machen können). Eben dieser Ansatz, die Kritik an der Erscheinungsebene festzusetzen, repräsentiert den Positivismus. Fredric Jameson hat darauf verwiesen, daß die Postmoderne für die kritische Theorie das darstellt, was früher der Positivismus war; im Pop löst sich dies selbstgefällig ein. Vgl. Fredric Jameson, Spätmarxismus. Adorno und die Beharrlichkeit der Dialektik, Hamburg 1991, S. 304: „Was Adorno nämlich Positivismus nannte, ist genau das, was wir heute als Postmodernismus bezeichnen, dessen primitivere Stufe der Positivismus darstellte."

13 Grasskamp, Der lange Marsch durch die Illusionen, a.a.O., S. 12ff.

14 Das führt noch einmal auf die Schwierigkeit mit dem Popbegriff zurück: daß ab einem bestimmten Punkt „alles Pop" ist, ergibt sich, weil in der modernen Welt alles technisch gefiltert ist. Ebenso versucht die Technoszene die mit Maschinen und Elektronik durchsetzte Lebenswelt kurzerhand als insgesamt „Techno" zu erklären.

15 Vgl. meine Aufsätze „Das hedonistische Ohr. Präliminarien zur Ästhetik musikalischer Subkulturen", in: »Musik & Ästhetik« Heft 1/2, 1997, S. 75ff.; sowie: „Soziale Verhältnisse – Klangverhältnisse. Versuch einer Entzerrung des ausgesparten Problems der Materialdialektik in der Populärmusik", in: »testcard. beiträge zur popgeschichte«, Heft 3, 1996, S. 20ff.

16 Paolo Bianchi, in: Kunstforum International, Bd. 135. Themenheft: Cool Club Cultures, S. 76.

17 In: »Nachtexpress. Save our Night« Nr. 2, o.S.; wie sehr das Politische aus der Mode ist, hat Walter selbst jüngst bei einer Essener Podiumsdiskussion über ein Böhse-Onkelz-Konzert beweisen dürfen: er hält die Naziband, die in ihren Texten einst offen zum Mord aufrief, nicht für faschistisch, sondern – für Mainstream. Als das eigentliche Übel gilt heute der Mainstream, von dem es sich *ästhetisch* abzugrenzen gilt.

18 Darüber täuscht auch nicht hinweg, wenn sich im Bereich von Elektro, TripHop und Drum'n'Bass vom Mainstreamgebrauch der Technik durch einen kruden Minimalismus abgegrenzt wird – dieser klangliche Minimalismus, der gegen den kitschigen Pop die Melancholie übt, basiert schließlich doch auf demselben technischen Aufwand.

19 Vgl. Tobia Bezzola, Massenbohemisierung und bohemische Massenkultur, in: »17 °C – Zeitschrift für den Rest«, Nr. 10 / April/Mai/Juni 1995, S. 85ff.

20 Bodo Hahn, in: »Nachtexpress. Save our Night« Nr. 2, o.S.

21 Paolo Bianchi, in: »Kunstforum International«, a.a.O., S. 76.

22 Walter Benjamin, Passagen-Werk, Ges. Schriften Bd. V/1, Frankfurt am Main 1991, S. 686.

23 Ebd., S. 496.

24 Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1990, S. 404.

Pop-Geschichte wird gemacht

Überlegungen zum Umgang mit der Pop-Vergangenheit

Regina BEHRENDT
Günther JACOB

Wenn Dave Hanley beim Lachen seine obere Zahnreihe entblößt, wird eine große Lücke sichtbar. Seine graue Second Hand-Fischgräthose hat über dem ausgebeulten linken Knie ein Brandloch und seine Füße stecken in abgetragenen Sandalen. Dave Hanley sieht aus, wie viele junge Londoner in den Szenevierteln Notting Hill oder Camden Town aussehen – etwas ärmlich und abgerissen.

Der Grund dafür ist aber nicht in einer ungünstigen Einkommenssituation oder den hohen Londoner Mietpreisen zu suchen, sondern in einem spezifischen Szenecode. Auch unter widrigen ökonomischen Rahmenbedingungen hat es immer popkulturell orientierte junge Leute gegeben, die ihre geringen finanziellen Mittel bevorzugt in teure Klamotten, Motorroller oder Plattensammlungen steckten.

Vor seiner Karriere als DJ, Produzent und Musiker betrieb Dave Hanley einen Frisörladen an der Kensington High Street. Auch sein Partner Justin Langlands, vormals Layouter bei einer renommierten Popzeitschrift, kommt aus einer Szene, in der es wichtig ist, kommerziellen Erfolg mit einer Street-Attitude zu verbinden, sich nicht habituell über die Community zu erheben, deren Netzwerk den Aufstieg erst ermöglichte und deren Imagezuschreibungen auch weiterhin Einfluß auf den Marktwert der ihr angehörigen Individuen haben.

Dave Hanley und Justin Langlands wurden Anfang der 90er Jahre mit ihrem Dancefloor-Projekt Pressure Drop bekannt. Als wir sie damals interviewten, fiel mir als erstes der Gegensatz zwischen ihrem Understatement und ihrer geschäftlichen Cleverness auf. Die beiden gehörten mit zu den ersten, die mit einem Underground-Gestus zur Industrie gehen konnten, ohne daß ihnen das geschadet hätte. Ihre Deals mit Polydor und Marlboro hätten andere noch um ihre Szenereputation gebracht. Sie aber repräsentierten bereits jenen heute allzu bekannten neuen Jungunternehmertypus, der trotz geschäftlichem Erfolg den Kontakt zur Posse nicht verliert.

Im Unterschied zu dem Aufsteiger alten Typs, der seine Herkunft verleugnet und sich demonstrativ distanziert („Spiel nicht mit den Schmuddelkindern"), steht der neue Jungunternehmer für eine andere Haltung: Er vergißt seine „Roots" nicht. Glaubt man dem Bild, das er von sich zeichnet, so hat er das System durchschaut und nutzt nur dessen Strukturen aus. Im Inneren verachtet er es. Er bleibt cool und den Werten seines Herkunftmilieus treu. Dorthin vergibt er einen Teil der Jobs und Aufträge, denn in den Bereichen Musik & Mode ist die persönliche Teilnahme heute (selbst für viele Labelchefs der Majors) Voraussetzung der permanenten Innovation. Wer Clubwear verkauft, einen Club betreibt oder mit Trend-Platten handelt, muß am Ball bleiben und auch auf sein Image in der Szene achten.

Fallstudie und theoretische Reflexion

Club Culture stellt heute (neben den von WOM, Camel etc. gesponsorten Groß-Rave-Veranstaltungen) nicht nur einen der wichtigsten Geschäftszweige des Pop dar, sondern ein verzweigtes System von Images und Orten, die in ausdrücklicher Konkurrenz zur tradierten Rock Culture durchgesetzt wurden. Mit Club Culture schufen sich Szenen und Gruppierungen ein neues Feld, die in der Rock Culture aus verschiedenen Gründen nicht zum Zug kamen. Durch eine Rekonstruktion dieser Entwicklung, das ist unsere These, würde man wichtige Anhaltspunkte für eine angemessene Analyse der Entwicklungsdynamik des Pop-Feldes erhalten. Diese Rekonstruktion wurde durch die jahrelange Wortführerschaft der auf Distinktionsstrategien abonnierten Subkulturideologen bisher behindert. Nachdem ihr Kanon von den etablierten Medien übernommen wurde, ist dessen Dekonstruktion Bedingung jeder Pop-Kritik.

Eine solche Kritik muß sich auch über ihre eigenen Voraussetzungen und Methoden klar werden. Wir plädieren dabei für eine Kombination von Fallstudien und theoretischen Reflexionen. Wie andere Gegenstände, erschließt sich auch Pop nicht durch Ferndiagnosen und theoretische Ableitungen. Jedes Urteil aus zu großer Distanz erweist sich schnell als unhaltbar. Wer sich mit dem Gegenstand nicht detailliert auseinandersetzt, endet bei einem Denken, das von jedem Phänomen weiß, wo es hingehört, und von keinem, was es ist. Eine rein transzendente, von ihrem Gegenstand unberührte Kritik muß als Etikettierung enden. Wer Pop kritisiert, muß ein Stück daran teilhaben, aber auch wieder Distanz herstellen. Der Selbstbewegung des Objekts vermag nur zu folgen, wer es kennt, ihm aber nicht vollkommen angehört.

Es kommt schon sehr auf die Details an, wenn man heute beispielsweise untersuchen möchte, wie das, was in der zweiten Hälfte der 80er Jahre als kleine Szene begann, die lediglich Zeitschriften und Labels des Special interest-Bereiches trug, in den 90er Jahren zu einem großen und diversifizierten Markt der Club Culture werden konnte, der von DJs, Kinderzimmer-Produzenten, Studios, Trendclubs, Plattenläden, Clubwear- und Sport-Firmen, Stadtzeitungen, privaten Radiostationen, Plattenfirmen, Tabakmultis und nicht zuletzt von Musiksendern wie MTV und VIVA intensiv bearbeitet wird.

Aber so wichtig die Kenntnis der Details auch ist – sie setzen sich nicht von selbst zu einem Gesamtpanorama zusammen. Pop spricht seine Geheimnisse nicht unmittelbar aus. Eine immanente Betrachtung würde daher nicht ausreichen. Weil das Gewicht der konventionellen Wahrnehmungsmuster nach unten zieht, kommt es darauf an, den Gegenstand immer wieder von sich zu stoßen und so einen Abstand zu ihm zu schaffen. Unvermeidlich wird er einem dabei auch ein Stück fremder wer-

den, denn eine Distanz, die man sich erarbeitet hat, läßt sich nicht beliebig in die alte Nähe zurück verwandeln. Das merkt man schon daran, daß einen das affektive Investment nachrückender Fans befremdet oder amüsiert, die soeben eine Musik für sich entdecken (etwa Dub), die man schon ein Jahrzehnt zuvor – wahrscheinlich mit der gleichen Emphase – rezipiert hat.

Der eigene – keineswegs stabile – Sprechort muß daher ständig mit reflektiert werden. Jeder Entschluß zur Kritik ist auch eine folgenreiche Neupositionierung im sozialen Raum. Die Kritik sollte deshalb in ihrem Diskurs eine implizite Diskussion über sich selbst enthalten, die sich gegen die eigenen Axiome kehrt und ihre Voraussetzungen, Maßstäbe und Kategorien befragt: „Die Kritik ist Diskurs über einen Diskurs. Sie ist die ‚sekundäre Sprache' oder ‚Meta-Sprache', die sich mit einer ‚primären Sprache' befaßt" (Roland Barthes).

Das gilt um so mehr, wenn zur „primären Sprache" auch die der gängigen Popzeitschriften und Popbücher zählt, denn dann beobachtet man wiederum die „Beobachter zweiter Ordnung".

Auch sie sind von beschreibbaren Wünschen und Bedürfnissen geprägt, die den blinden Fleck ihrer Praxis ausmachen. Indem diese Praxis – und nicht nur das was sie sagen – in die Kritik einbezogen wird, bewerten wir den Bereich des Sozialen. Die Frage ist dann nicht mehr die nach der guten Platte oder der Berechtigung eines Deleuze-Zitates, sondern danach, welche Mechanismen der Orientierung und welche kulturellen Dimensionen diesen Diskurs antreiben: Mit welchen Unterscheidungen operieren diese Beobachter, warum mit diesen und nicht mit anderen? Welches sind die konkreten empirischen Bedingungen, unter denen sie operieren? Wie thematisieren oder überspielen sie ihre materielle Abhängigkeit von den Ressourcen der Popindustrie? Wie vermeiden sie es, explizit über den Zusammenhang zwischen Leistung, Belohnung, Konkurrenz, Spielregeln, Statuserwerb, Kompetenzerwerb etc. zu sprechen? Wie sichern sie ihre „Glaubwürdigkeit"?

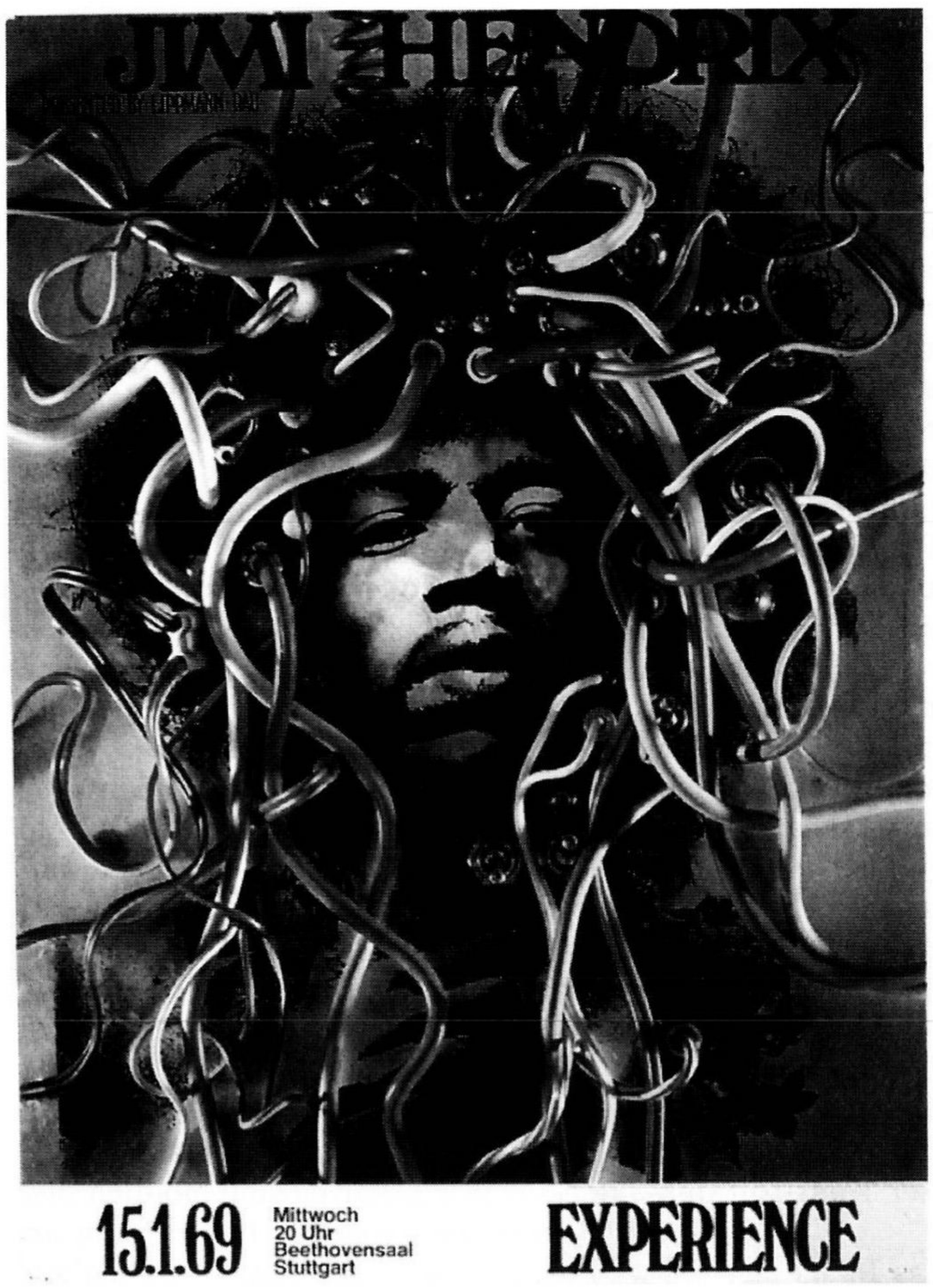
Das Pop-Feld

Eine Kategorie, die in diesem Zusammenhang weiterhelfen kann, ist Bourdieus Begriff des Feldes. Er besagt folgendes: Was in der sozialen Welt existiert, sind objektive Relationen, die unabhängig vom Bewußtsein und Willen der Individuen bestehen. Ein Feld ist ein Netz relationaler Positionen. Der Zugang zu den spezifischen symbolischen, kulturellen, sozialen etc. Profiten ist z.B. auf dem kulturellen Feld anders geregelt als auf dem ökonomischen. Und in jedem Feld gibt es eine besonders umkämpfte Kapitalsorte, auf der die Macht der tonangebenden Personen beruht. Jede Szene hat z.B. ihre spezifischen Schlüsselbegriffe. In ihnen konzentriert sich ihr soziales Wollen als Losung. Die Summe der Parolen läßt sich als Verhaltenskodex lesen und ermöglicht es zu erkennen, aus welchem Stoff der symbolische Mehrwert der Wortführer ist. Ihre Parolen leben vom Überschuß, das heißt – siehe die mittlerweile eingegangene Techno-Zeitschrift »Frontpage« –, sie leben nur solange, wie ihr Kerngehalt sich noch nicht verwirklicht hat. Das Ziel konkurrierender Kräfte ist es daher, diesen Überschuß zu entwerten und/oder umzuwerten und ihr spezifisches Kapital besser zur Geltung zu bringen. Wenn z.B. im Pop die Sprechmacht der „Rockavantgarde" auf einem technikskeptischen Kanon beruht, können Computer-Kenntnisse einen Vorsprung einbringen, sofern es gelingt HighTech, Avantgardismus und ökologische Ideen zu einem Diskurs zu vereinigen. Dann kann es sein, daß es den bisherigen Wortführern nicht mehr gelingt, die alten Sprachen der Dissidenz und der Subversion so zu aktualisieren, daß sie auch in der aktuellen „Partykultur" ihre Wirkung entfalten können. Sarah Thornton hat in ihrem lesenswerten Buch „Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital" (Oxford 1995) gezeigt, wie neue Szenen durch Abgrenzung von konkurrierenden Fraktionen entstehen. Erst die Abgrenzungsdiskurse schaffen neue Orte, Territorien und Seilschaften mit eigener Erzählstrategie, eigenem Wissen, eigenem Kapital und neuen Subjektpositionen (z.B. „der DJ").

Wollte man also auch für die BRD oder Österreich rekonstruieren, wie das Feld der Club Culture in Abgrenzung von der Gitarrenmusik entstand, so wären in erster Linie jene Gruppierungen zu betrachten, die auf dem bereits besetzten Feld des Rock keinen Platz mehr fanden und deshalb neue Images entwickeln und neue Orte schaffen mußten. Nicht „die Industrie", sondern diese kulturellen Gruppierungen etablierten – innerhalb der kulturindustriellen Strukturen – mit der Club Culture ein von der Rock Culture unterschiedenes alternativ-hedonistisches urbanes Milieu, das sich in seinen Anfängen als Teil einer Internationale des guten Geschmacks verstand. Im Kontext von Club Cultur wurden Instrumente wie Saxophon, Trompete, Flöte, Bar-Piano, Latin Percussion, Strings und Funk-Gitarre, die im Pop lange Zeit als veraltet galten, wieder rehabilitiert – zunächst per Sample, später auch als Live-Einspielungen und auf der Bühne. Diese nachrückenden Gruppierungen entwarfen das Bild einer stilvollen Ausgelassenheit, das zunächst Nachtschwärmer, Tanzakrobaten, Partysanen und Rare Groove-Sammler anlockte, und dann »Max«, »Elle« und angesagte Stadtmagazine lesende Medienleute, Galerieästheten, Cabrio-Fahrer, City Slickers und aufgeschlossene Mitt-dreißiger in fester Stellung.

Diskursive Konstruktionen

Die diskursive Konstruktion von Club Culture (wie auch die späteren Verschiebungen von „Dancefloor-Jazz" und HipHop zu Dub, Jungle, Drum'n'-Bass, Elektro etc.) kann recht genau nachgezeichnet werden. So läßt sich zum Beispiel zeigen, welche Bedeutung Sampler wie „London Underground" für die später gültigen Vorstellungen von einem Dance Underground hatten oder welche Rolle der Multikulti-Diskurs bei der Imagekonstruktion spielte. Einschlägigen Publikationen von »NME« bis »The Face« läßt sich entnehmen, wie das für die Club Culture konstitutive Konzept einer „Begegnung zwischen den Kulturen" in England vorformuliert und dann in der BRD zu einem Come together-Slogan wurde. Es läßt sich auch zeigen, wie und weshalb der Entwurf des Clubs als Ort, an dem trotz ungleicher Lebensbedingungen wirkliche zivilisierte Geselligkeit möglich ist, zunächst mit Jazz-, Soul- und Latin-Anteilen am Dancefloor korrespondierte. Schließlich wären noch die ökonomischen Strategien des postmodernen Jungunternehmertums zu rekonstruieren, seine Merchandising-Praktiken (Club & Kleiderladen, Club & CD etc.), die Bedeutung von Corporate Identity (das LOGO auf Platte, Slipmate, Shirt etc.), die verfeinerte Door policy (sie sichert die Separation der Szenen), das Posse-Prinzip, die neuen Gründungsmythen, die Anbetung von Creativity und Innovation etc. Zuletzt wären sicher auch noch die Tabakkonzerne zu erwähnen, die einen Teil ihres Werbeetats imageträchtig in



Gunther Kieser, 1969

die Club Culture investierten. Sie waren aber keineswegs der Motor dieses Trends gewesen, stützten ihn jedoch, verschoben einige Images und stellten spezifische Abhängigkeiten her.

Pop und Geschichtsschreibung

Der Pop-Diskurs ist ein Archiv konventionalisierter (und institutionalisierter) Regelmäßigkeiten, die alle ihre eigene soziale Differenzierungsgeschichte haben und in Kombination mit anderen Unterscheidungen ihre jeweils aktuelle Bedeutung erhalten. Damit ist auch gesagt, daß die Kritik nicht an der kanonisierten Popgeschichte anknüpfen kann.

Daß es nach 50 Jahren Pop eine solche Geschichte gibt, kann nicht bezweifelt werden. Aber die uns bekannte Popgeschichte unterscheidet sich kaum von der Geschichtsschreibung der Schulbücher. Es ist die Geschichte von – zumeist männlichen – Helden (Elvis, Chuck Berry, Otis Redding, Jimi Hendrix, Mick Jagger, Bob Dylan, Bee Gees, Kraftwerk, Kiss, Sid Vicious, David Bowie, Michael Jackson, David Byrne, Ice-T, Chuck D, Kurt Cobain, Goldie etc.), die Geschichte von Genres (Cool Jazz, Rock'n'Roll, Soul, Folk, Beat, Rock, Disco, Punk, Rap, House, Techno, Drum'n'Bass etc.) und die Geschichte der Klang- und Wiedergabegeräte (Trompete, Gitarre, Schallplatte, Synthesizer, Beatbox, Sampler, Cubase etc.). Um diese Daten herum sind diverse Erzählungen gruppiert, die seit Jahrzehnten wiederholt werden: Das Birdland war ein legendärer Jazzclub, Bill Haley entfachte eine Teen-Rebellion, Jimi Hendrix erfand die Rückkoppelung, die Woodstock-Generation kämpfte gegen den Vietnamkrieg, Mick Jagger saß wegen Drogenbesitz im Gefängnis, Jim Morrison verachtete das Establishment, Kraftwerk leiteten das elektronische Zeitalter ein, David Bowie ist ein bisexueller Avantgardist, Punk richtete sich gegen fett gewordenen Großrock und setzt die Tradition der Dadaisten fort, Madonna ist eine autonome Frau, Cobain litt an seinem Erfolg...

Nehmen wir als Beispiel die beliebten Genre-Geschichten: Ein Mensch mit vielen Platten und einem guten Archiv blickt zurück und schreibt die Geschichte von Rock oder Disco. Nur zu gerne produziert eine solche Geschichtsschreibung Genealogien der verschiedenen Subgenres, in denen untergegangene Bands als „Vorgänger" der jeweils aktuellen Popmusik eingeordnet werden. Wer bei Oasis und Garbage die Sixties heraushört, wird sich auch leicht davon überzeugen lassen, daß die späteren Perioden popkultureller Aktivität aus den früheren hervorgehen. Von Kraftwerk zu Techno wird da meistens umstandslos eine gerade Linie gezogen, bis sich der Plattenoutput in ein aufsteigendes Fortschrittsmodell fügt. Ob man nun den Bogen von Amon Düül II zur brandneuen Steve Bug-Kompilation spannt, oder eine History of House konstruiert – am Ende lief alles, was „vorher" war, auf das heute bekannte Resultat hinaus.

Eine solche zeitlineare, technikzentrierte und „illustrative" Lektüre von Musik operiert nicht nur mit einem „Schein der Entwicklung" (Adorno) – das Lob des Neuen gilt nicht der Musik, sondern der Technik und der neuen Ware –, sondern auch mit der Vorstellung einer klaren Evidenz der Musik. Man bezieht die Klänge konventionell auf die phänomenale Welt und behandelt sie als deren Zeichen oder Ausdruck. Die Wirkung der Musik wird aus den sinnlichen Eigenschaften ihres Materials bzw. aus dem stilistischen Beitrag der einzelnen Bands abgeleitet. Selbst „Geschichte" glaubt man aus den Tönen heraus hören zu können, insbesondere aus Samples, die aber keine Geschichtszitate sind, sondern Bezugnahmen auf HEUTE gültige Konventionen und Images.

Das (Gemacht-)Werden von Massenkultur

An diesen Erzählungen hat sich also die historische und begriffliche Analyse des Pop abzuarbeiten. Dabei geht es nicht um eine isolierte „Poptheorie", sondern um das Verständnis des kulturellen Systems der bürgerlichen Gesellschaft, insbesondere um das Verständnis der „Massenkultur" – um ihr Werden und Gemacht-Werden, um die Kräfte, gegen die sie sich durchsetzen mußte und um jene, die sich mittels ihrer durchsetzen wollten und wollen. Mit anderen Worten: es geht um die Geschichte dieser Massenkultur und um die Strukturen, in denen diese Geschichte stattfindet.

Verstanden als Geschichte gesellschaftlicher Konventionen (z.B.: wie kam es dazu, daß bestimmte Geräusche spacy klingen und an „Weltraum" erinnern?), kollektiver Praktiken, Machtbeziehungen, Ausgrenzungen, Einschließungen, Aufwertungen und Aburteilungen (z.B: Wer/welche Gruppe hat wann mit welcher Intention, Praxis und Macht dem Wort „Mainstream" welchen Sinn gegeben?"), muß es dabei nicht notwendig zur Historisierung der Pop-Praxis kommen.

Das Interesse an der Historisierung liegt auf der Hand. Sie würde es den Akteuren ermöglichen, die Verantwortung für früher eingenommene Positionen von sich zu weisen und sich bruchlos den jeweils neuesten Trends anzupassen. Historisierung erlaubt es, Praktiken, die heute fragwürdig (oder

„peinlich") erscheinen, als welche darzustellen, die unter früheren Bedingungen durchaus adäquat waren. Nach dem Motto: „Ich will nicht unbedingt sagen, daß da etwas falsch war, sondern daß es nicht mehr funktioniert hat, ans Ende geraten war" (aus dem Buch Copy Shop). Wenn alles immer den Umständen entsprach, gibt es keine Fehler und keine Kursänderungen. Die Biographie bleibt geradlinig und unangefochten. Man kennt das auch aus politischen Diskursen. Doch die überspannten Slogans von „damals" sind nicht erst heute falsch. Wir müssen eingestehen, daß wir uns irrten (und dabei ein bestimmtes Interesse verfolgten), als wir bestimmten Musikstilen und Popszenen „subversive" Qualitäten unterschoben.

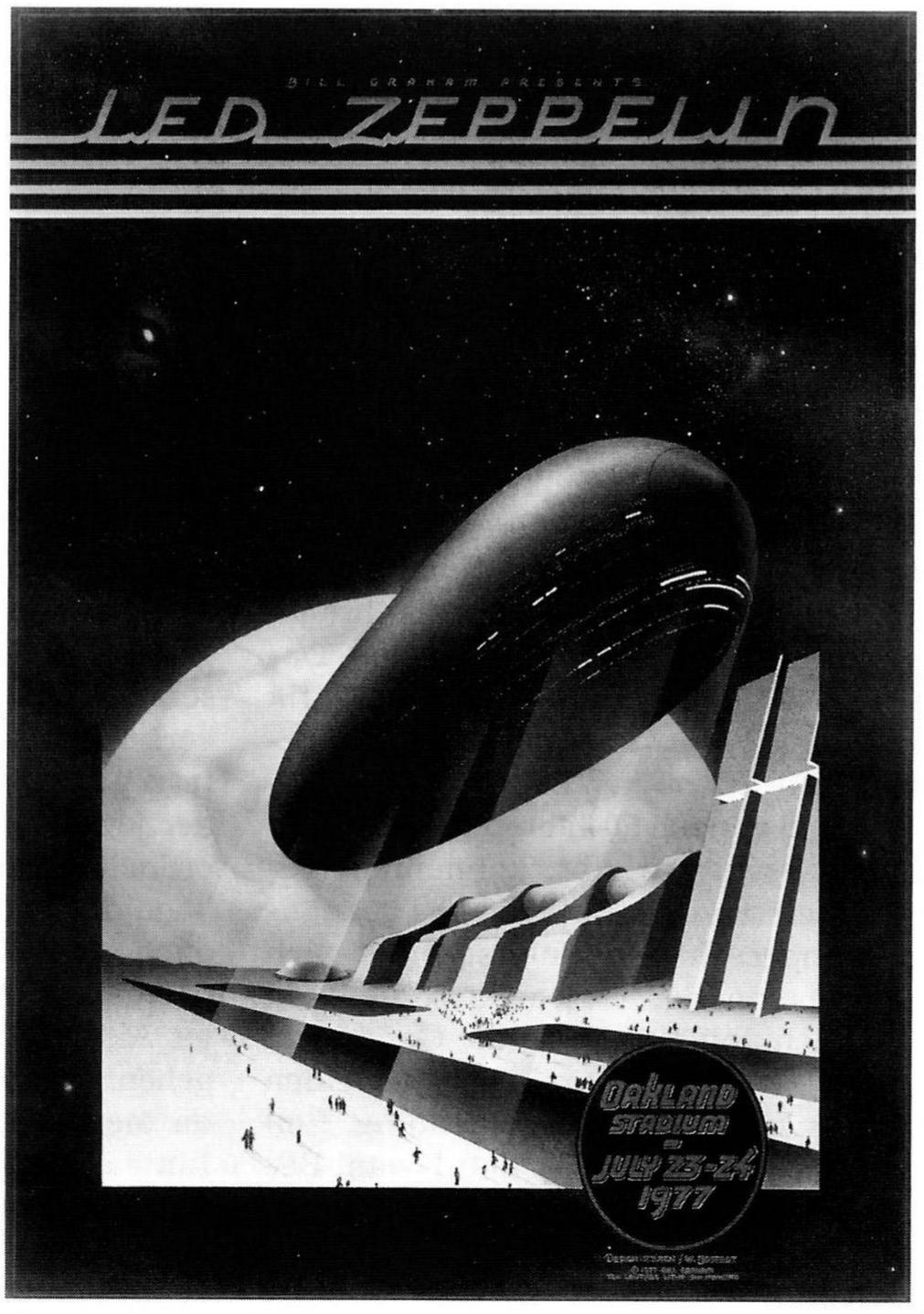
Pop und Dekonstruktion

Bei jedem Repräsentations- bzw. Symbolisierungsprozeß bleibt etwas „offen", und das ist in vielen Fällen gerade die verschwiegene soziale Strategie. Eine materialistische Pop-Geschichte, die versuchen wollte, die historischen Konstruktionen des Pop-Ästhetischen einer bestimmten Zeit von denen einer anderen zu unterscheiden, hätte darauf zu achten, daß sie auch das, was da noch „offen" bleibt, im Blick behält. Das gilt durchaus auch für die „guten Hoffnungen" und phantasmatischen Projektionen, die bisher in den Pop investiert wurden. Die Kritik des „Waren-Hörens" muß sich auch jenem Quantum instabilen subjektiven Sinns stellen, das übrig bleibt, nachdem die deutlich lesbare Bedeutung einer Sache abgezogen worden ist. Wahrscheinlich ist das sogar der schwierigste Teil einer materialistischen Popgeschichte. Gerade dieser „Rest" wird gerne ideologisch weg manipuliert, weil die psychische Konfrontation mit der zu untersuchenden Sache die Identität des kritisierenden Subjekts tangiert. Die Versuchung zur Reduktion ist deshalb so groß, weil es so schwierig ist, die eigene – zweifellos „warenfetischistische" – Faszination in die Analyse einzubeziehen. Die entschiedenste Ablehnung neuer Popmusik kommt oft von denen, die ihr ihre Anziehungskraft am meisten verübeln. Sie tragen ihre Desillusion dann wie eine schmerzliche Bürde, aber man hat den Eindruck, daß sie damit einen eigenen Stil entdeckt haben.

Statt Illusionslosigkeit zur Schau zu stellen, käme es darauf an, die diskursiven Konstruktionen von Pop systematisch zu hinterfragen und auf diese Weise etwas über die Beschaffenheit des Pop-Feldes heraus zu bekommen. Dabei wird man unvermeidlich auf den Begriff der Dekonstruktion stoßen, der bisher auf dem Weg populärer poststrukturalistischer Analysepraktiken wie New Historicism und Cultural Studies in die Popgeschichtsschreibung einsickerte. Er ist allerdings dadurch diskreditiert, daß er in die Hände „subkultureller" Geschäftsleute fiel, die daraus Markenartikel wie Deconstruction, Mille Plateaux etc. machten. Dadurch und durch das Interesse akademischer Popverbraucher an der Aufwertung von Teilen der Popmusik, werden bestimmte („avantgardistische") Segmente des Pop schon selbst durch Diskursformen wie Dekonstruktion und Diskursanalyse mitkonstituiert. Als Metapher verwendet, trägt sogar ein bestimmter Diskursbegriff, indem er Sprache als Zentrum sozialer Konstruktionen privilegiert, zur Aufwertung dieser Popsegmente bei, weshalb man besser von diskursiver Konstruktion spricht, damit man fragen kann, wer mit welchen Mitteln auf dem Schauplatz dieser Konstitutionsprozesse aktiv ist?

Man wird also das Image der Dekonstruktion selbst zum Gegenstand einer die hermeneutischen Pop-Erzählungen dekonstruierenden Praxis machen müssen. Da der popkulturellen Demystifikations-Rhetorik nicht nur der Pessimismus und die existentialistische Arroganz des Dekonstruktionsansatzes abgeht, sondern überhaupt jedes analytische Interesse, dürfte das auch zu machen sein. Der heute übliche Kurzschluß von Pop und Dekonstruktion ist letztlich nicht mehr als ein Aufblitzenlassen von Namen und Zitaten. Man spielt damit auf die kanonisierten Kunst/Theorie-Paarungen an: Weil die „vorpostmoderne" Kunst das für den durch Konventionen beschränkten Blick Unsichtbare darstellen wollte, suchte sie die Anleitung der Wissenschaft, die erhellen sollte, was „hinter" dem Sichtbaren geschieht. Impressionisten ließen sich von der Optik inspirieren, Kubisten von der Relativitätstheorie und Surrealisten von der Psychoanalyse. Heute, wo Kunst ein „Dahinter" nicht mehr darstellen will, hat es mit dem Phänomen steigender Kommentarbedürftigkeit zu tun, wenn Künstler/innen, von Cindy Sherman bis Bruce Nauman, sich auf Jacques Lacan, Roland Barthes, Paul de Man, Michel Foucault Jacques Derrida, Gilles Deleuze oder Judith Butler berufen. Im Pop hingegen geht es um nichts dergleichen. Selbst „ambitionierte" Drum'n'Bass-Titel (etwa die auf dem Sampler „The freestyle files, Vol.2") sind in keiner Weise kommentarbedürftig. Wenn dort ein Stück „Mothership" heißt, denn erklingen auch wirklich „Weltraumklänge".

Zusammengefaßt: Popkritik sollte einerseits auf einem close reading der Ereignisse basieren, auf der Aufmerksamkeit für die Partikularität und Materialität der Dinge und Situationen. Je näher man dabei „am Material" bleibt, desto mehr Lesarten sind möglich. Jede Begegnung zwischen Individuum und Pop ist singulär. Manche haben sich



Randy Tuten, William Bostedt, 1977

verliebt, als „Why?“ von Bronski Beat in den Charts war, kunstinteressierte Studenten behaupten, durch Red Krayola „politisiert“ worden zu sein, während anderen die Backstreet Boys als Offenbarung gelten. Diese semantische Vielfalt ist aber – andererseits – durchaus strukturiert.

Machtbeziehungen ...

Zu dieser Struktur zählt nicht zuletzt die sogenannte Kulturindustrie. Trotzdem plädiere ich dafür, nicht alle Aufmerksamkeit auf sie, sondern auf das soziale Feld insgesamt zu konzentrieren. Die umgangssprachliche Anwendung von Adornos Begriff der Kulturindustrie transportiert häufig die Vorstellung, gemeine „Monopole“ würden eine vorab „unschuldige“ Kultur nachträglich der kapitalistischen Logik unterwerfen. Diese Sichtweise hat zum Beispiel der kleinkapitalistischen Indie-Wirtschaft ein gutes Image verschafft. Dabei sagt der Begriff der Kulturindustrie zunächst nicht mehr, als daß Kultur heute nicht nur gelegentlich für den Markt produziert wird (wie etwa zu Mozarts Zeiten, als Musiker ihre gedruckten Kompositionen verkauften), sondern daß sie längst vollständig als kapitalistische Ware produziert wird. Kunstwerke sind spätestens seit dem 18. Jahrhundert Ware im kapitalistischen Kunstmarkt, während Rock/Pop die erste Musik ist, die nie eine andere Daseinsweise gekannt hat. Die popkulturelle Idee vom kapitalistischen Mißbrauch des Pop ist deshalb eine besonders einfältige Variante der Ideologiekritik.

Die kapitalistische Produktionsweise ist von den vorangegangenen Formen vor allem dadurch unterschieden, daß die Produktion von Waren (als zusammen mit der Geldzirkulation entscheidende Voraussetzung der Kapitalbildung) die vorherrschende Produktion ist, wozu auch gehört, daß die menschliche Kraftpotenz selbst zur Ware wird. Und der Zweck der ganzen Sache besteht nicht nur nicht in der Produktion von Gebrauchswerten – das gilt für jede Warenproduktion –, sondern überhaupt nicht in der Befriedigung der privaten Bedürfnisse.

Diese Einsichten sind jedoch nicht viel wert, wenn sie so formuliert werden, daß die aktive Beteiligung der bürgerlichen Individuen an diesem Vorgang ausgeblendet wird und ihre (als unberührter Naturzustand gedachte) Lebenswelt als von fremden Mächten kolonisiert dargestellt wird. Man würde auf diese Weise nur ein Subjekt konstruieren, dem die Machtbeziehungen äußerlich sind, eine gerade in Popszenen verbreitete Vorstellung, die auf eine Praxis der „Befreiung von der Entfremdung“ hinaus läuft. Man konstruiert so ein wahres, „eigentliches“ Selbst, das es zu befreien gilt. Die gesamte Rockkultur-Formation war/ist um die Idee der Authentizität und des zentrierten Subjekts herum aufgebaut, das im Kampf gegen die äußeren Mächte zu einem sich im Inneren entfaltenden Ich unterwegs ist. Auch die Erzählung vom ewigen Konflikt zwischen den kommerziellen Interessen der Kulturindustrie und den Dissidenz-Interessen „der Jugend“ lebt von der Vorstellung, Kapitalismus sei den Pop-Konsumenten äußerlich. Am Ende hat man einen unüberwindlichen Gegensatz zwischen „guter Gemeinschaft“ einerseits und „bösem Marktprozeß“ andererseits herbei geredet. Indem der „Mainstream“ oder das „Monopolkapital“ als Übeltäter geoutet werden, kann von der eigenen Verstrickung in die Machtverhältnisse abgesehen werden.

... und Symbolsysteme

Tatsächlich ist jedoch das Wertverhältnis die Form, in der sich die Reproduktion in einer Produktionsweise vermittelt, in der die Gesellschaftlichkeit der Arbeit nicht unmittelbar gegeben ist: „Der einzelne wirkt hier nur als Teil einer gesellschaftlichen Macht, als Atom der Masse, und es ist in dieser Form, daß die Konkurrenz den gesellschaftlichen Charakter der Produktion und Konsumtion geltend macht“ (Marx). Die diesen Zusammenhang verhüllenden Mechanismen der Konkurrenz sind der strukturbestimmende Teil der gesamten Verhältnisse, in welchen die bürgerlichen Individuen praktisch verkehren. Die Individuen sind also in das Wertverhältnis verwickelt. Linke Kapitalismuskritik handelt deshalb nicht von „Industrien“, sondern „von Verhältnissen zwischen Personen und in letzter Instanz zwischen Klassen“.

Die bürgerlichen Individuen, sogar die linken darunter, reproduzieren diese Verhältnisse, während sie im Rahmen der sozialen Konkurrenz ihren Interessen nachgehen. Das im Zusammenhang spezifischer Symbolfelder nachzuweisen, macht die Kritik erst konkret und interessant. So läßt sich beispielsweise untersuchen, wie bestimmte soziale Gruppen im Computer/Internet-Bereich an der Produktion von symbolischem Mehrwert arbeiten, der diese Felder sozial aufwertet. Es läßt sich konkret rekonstruieren, wie das Internet von Künstlergruppen und Lifestyle-Ideologen mittels besonderer Diskursstrategien zu einer Art zweitem Pop-Feld gemacht wurde. Auch von Linken übrigens, die hier einen attraktiven Ort jenseits von Isolation suchten. Man kann zeigen wie es dabei zur affektiven Besetzung solcher Felder kommt und wie Images hergestellt werden, die so ein profanes Ding wie ein technisches Kommunikationsnetzwerk unter anderen Umständen nicht hergeben würde. Der Internet-Diskurs machte neue Gruppen zu (kulturellen) „Avantgarden“, die bisher – etwa im Pop oder in der Kunst – nicht zum Zug kamen. Die gehobene Techno-Musik-Debatte wiederum kann als multimediale Schnittstelle wirken, über die andere Gruppen sich an diesem Fortschrittsdiskurs andocken, so daß neuartige Koalitionen zwischen Künstlern, technischer Intelligenz und neuen Selbständigen entstehen können.

Der Adorno-Komplex

In den Diskussionen über Pop wird von Seiten der Anhänger des deleuzianischen Subversionsmodells demgegenüber gerne betont, daß Pop nicht vollständig kapitalistisch vereinnahmt werden kann und somit immer wieder „mikropolitische“ Fluchtwege eröffnet werden können. Wir nennen das den Adorno-Komplex der Popdissidenten. Sie tun so, als sei eine Übermacht linker Kritiker mit Erfolg dabei, die Poprebellion zu hintertreiben. Ihre Argumentation erinnert an die verbreitete Empörung über Adornos Text zum Gedichteschreiben nach Auschwitz.

Adornos Verdikt traf seinerzeit mitten in den Transformationsprozeß der sich in Auflösung befindlichen bürgerlichen Bildungskultur in eine moderne Kulturindustrie. Seither hat eine Kultur, die eigentlich heiter und unterhaltsam sein will, ein Problem. Das unabweisbare Wissen über das Grauen wird als störend empfunden und jene, die das so sagen, als Störenfriede der Gegenwart. Adornos Satz verdirbt offenbar den Genuß an einer Kultur, die sich als Medium des Vergessens etabliert hat. Deshalb kennen auch die, die nicht viel von ihm wissen, den aus dem Zusammenhang gerissenen Satz: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“ Dieses Zitat bringt noch immer viele aus der Fassung.

Alton Kelley, 1984

Ganz ähnlich verhält es sich mit der popkulturellen Warnung vor der adornotisch-marxistisch-linksradikalen Gefahr. Obwohl es sich dabei leider um eine absolut minoritäre Position handelt, die gegen die millionenfachen Affirmationen überhaupt keine Chance hat, will es sich doch niemand nehmen lassen, zum abermillionsten Mal daran zu erinnern, wie versponnen, weltfremd und trotzdem gefährlich für den Fortbestand des Pop diese Position doch ist. Hat nicht schon Adorno Jazz und die Beatles fast verhindert? Wo stünden wir heute, wenn er sich durchgesetzt hätte!

So wird wirklich gedacht. Aber weder Adorno, noch die anderen frühen linken Theoretiker der Massenkultur – Lukács, Brecht, Gramsci, Bloch, Benjamin – haben jemals behauptet, die symbolische Reproduktion werde vollständig von der Kulturindustrie kontrolliert. Da auch Pop, ähnlich wie Sprache, Tanz, Theater, Literatur, Comic, Film, Video, Photographie, Mode, Design oder Werbung, eine Unterabteilung des gesellschaftlichen Symbolsystems darstellt, und somit ebenfalls Material für Distinktionskämpfe liefert, ist Pop selbstverständlich mehr als eine Ansammlung von CDs und Magazinen. Doch dieses Mehr hat wiederum mit Kapitalismus und bürgerlichem Staat zu tun, ist es doch das Wachstum der Produktivität der gesellschaftlichen Arbeit, das die Vertiefung der Arbeitsteilung und die Individuation der Subjekte bewirkt. Und das eine wie das andere geht notwendig mit einer Ausdehnung und Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Symbolsysteme einher.

Kampf um Bedeutung

Dabei wird eine spezifische Widersprüchlichkeit deutlich: Die Dynamisierung der Symbolsysteme ist einerseits Folge kapitalistischen Profitstrebens, andererseits bezieht sie ihre Antriebskraft zugleich aus den Möglichkeiten freier Entfaltung, die den Klassenindividuen jenseits der Zeit, die sie mit Lohnarbeit verbringen (bzw., wie bei Schülern und Studenten, in den dieser Zeit vorgelagerten Lebensabschnitten) zur Verfügung steht.

Dieser – gestiegene – Reichtum der Subjekte an Fähigkeiten und Bedürfnissen entwickelt sich allerdings innerhalb unbeherrschter Gesamtverhältnisse auf der Basis eines von ökonomischen Mystifikationen bestimmten Alltagsbewußtseins. Und weil diese Verhältnisse nicht bewußt eingegangen werden, verselbständigen sich die symbolischen Subsysteme gegeneinander: Musik trennt sich z.B. in Unterhaltungsmusik und Kunstmusik. Die Subjekte können dieser Anordnung der gesellschaftlich-symbolischen Formen nicht ausweichen, weil sie nicht in einem freien Verhältnis zur Kultur stehen.

Damit Popmusik „kapitalistisch“ genannt werden kann, müssen also keineswegs alle bildlich-ikonischen und auditiven Symbolsysteme unmittelbar in der Verwertungslogik aufgehen. Das können sie auch nicht. Die sprachliche Kommunikation zum Beispiel erlaubt es den Subjekten, ohne großen „Produktionsaufwand“ in die Umgestaltung alter Symboliken einzugreifen und sich an der Schaffung und Gestaltung neuer zu beteiligen. Sie können durch Bildung neuer Metaphern, sprachlicher Abkürzungen komplexer Zusammenhänge oder Verdichtung von Emotionalität in bestimmten sprachlichen Bildern oder Betonungstechniken ihre Individualität zum Ausdruck bringen. Solche Innovationen gehen am Ende allerdings kostenlos in die Popmusik ein, was bedeutet, daß kommerzielle Musik auch von nichtkommerziellen Prozessen profitieren kann, weil diese bereits von den konkurrenzhaften sozialen Prozessen vorstrukturiert sind.

Der Kampf um Bedeutung und der damit einher gehende Wandel der Symbolsysteme entsteht innerhalb dieser Gesellschaft.

Dieser Kampf wird beschleunigt, wenn kulturelle Artikulationsweisen zur Anlagesphäre von Kapital werden. Es ist in der Geschichte der Musik immer noch ein relativ junges Phänomen, daß zunächst nur lokal bekannte Musiker (wie etwa Offspring) weltweit Millionen Menschen erreichen. Schließlich ist es noch nicht lange selbstverständlich, daß Musiker unbedingt eine Schallplatte aufnehmen, ihre Musik also „warenöffentlich“ und somit weltweit (!) verfügbar machen wollen.

Selbstverständlich ist die Kritik dieser Strukturen und Prozesse, in denen den Subjekten ihr gesellschaftlicher Zusammenhang unter anderem als ästhetisierte Gebrauchswerteigenschaft ihrer Produkte bzw. als Kultur erscheint, kein moralischer Vorwurf, keine Aufforderung zur Mäßigung und auch keine zur Gründung von Independent-Labels. Die materialistische Pop-Kritik bestreitet nicht einmal die Existenz der faszinierenden Seiten der warenästhetischen Sinnlichkeit und auch nicht die vielfältigen Subjektivierungserfahrungen, die mit dem Erwerb bestimmter Waren einher gehen. Sie bietet allerdings einige Erklärungen dafür, warum Spaß und Angst so nahe beieinander liegen, solange den Individuen die unbegriffene Gesellschaftlichkeit ihrer Tätigkeiten als unabhängige Macht gegenüber tritt. ■

Regina BEHRENDT ist Publizistin.
Günther JACOB ist DJ und Publizist.
Sie leben in Hamburg.

In den Niederungen des Parnass

Gerold WALLNER

Also reitet er fort und erhebt auf
Kunst keinen Anspruch;
Bald mal sitzet er so,
bald auch wieder mal so
(Wilhelm Busch, Silen)

Vorausgesetztes und Mitgedachtes

Die bürgerliche Gesellschaft zeigt sich auf ihrer Oberfläche als zerteilt in scheinbar autonome Sphären, die einander dichotomisch, hierarchisiert und kaskadiert gegenüber stehen. Wir kennen diese Gegenüberstellungen aus dem Alltagsleben ebenso wie aus der Theorie; Mann und Frau, Öffentlichkeit und Privates, Arbeit und Freizeit, Natur und Kunst und andere sorgsam differenzierte Bereiche bürgerlichen Lebens[1] sind uns in Fleisch und Blut übergegangen, und diese Trennungen erheischen im Prinzip keinerlei weitere Aufmerksamkeit. Wir können uns ohne Reflexion darüber in unserer Existenz zurechtfinden. Interessant in diesem Zusammenhang ist aber natürlich, daß Karl Marx seine Analyse der Warenform – also des Pudels Kern bürgerlicher Vergesellschaftung und Geselligkeit – gerade wieder mit so einer Dichotomie scheinbar autonomer Sphären beginnt: der Spaltung von Tauschwert und Gebrauchswert. Und so stellt sich die Frage, ob nicht alle anderen Ableitungen von Sphärentrennung entlang dieser ursprünglichen Aufhebung von Einheit in eine getrennte Betrachtung dessen, was wert ist und was nicht, zu geschehen hätten.

Ich lasse diese Frage zunächst unbeantwortet. Ich stelle hier nur eine nicht weiter ausgearbeitete Behauptung auf; es lässt sich aber im Verlauf des Aufsatzes wohl erkennen, daß diese Arbeitshypothese von Sphärentrennungen und ihren jeweiligen Zuordnungen zur Gebrauchswert- oder Tauschwertseite durchaus praktikable Ergebnisse erlaubt. Zur Scheinbarkeit der Autonomie von Tauschwert und Gebrauchswert bitte ich, sich bei Gerhard Scheit, Der Fetisch des Gebrauchswerts, in »Streifzüge« 2/1996 und Franz Schandl, Vom Fortschritt in der Geschichte über den Wert zum Gut, in »Weg und Ziel« 1/1997 schlau zu machen. Auf jeden Fall möchte ich aber auf Roswitha Scholz, Der Wert ist der Mann, in »Krisis« 12/1992 verweisen, die in ihrer Arbeit eine eindeutige Zuordnung innerhalb dieser Sphärentrennung – hier in der Geschlechterfrage – trifft: Tauschwert korreliert mit Mann. Und so möchte ich, angeregt durch ihre Gedanken, diesen Faden weiterspinnen. Ich habe vorhin davon gesprochen, daß uns die Sphärentrennung nicht nur dichotomisch, sondern auch kaskadiert entgegensteht. Um im Bild von Frau Scholz zu bleiben, die Dichotomie von Mann und Frau wird auf s Vielfältigste gebrochen und durchgeführt durch weitere ihrer Art, etwa Kind – Erwachsenes, erwerbstätig – arbeitslos, Zugehörigkeiten zu in sich wieder gebrochenen strata wie Arbeit und Kapital, etc. Und es scheint mir erlaubt, dem in der Krisisdebatte so bezeichneten Abspaltungstheorem insoweit zu folgen, als ich die Zuordnung zu Tauschwert und Gebrauchswert auf die scheinautonomen Sphären bürgerlicher Vergesellschaftung zu verlängern trachte.

Der lange Weg zur Marktfähigkeit

Kunst als Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft, getrennt von Natur, ist der Gebrauchswertseite zuordbar; zunächst meint Kunst nur das Repräsentieren, den Blick der Gesellschaft auf sich selbst, ihre Selbstdarstellung mit künstlichen Mitteln. So bleibt Kunst überhaupt auf dem Nährboden vorbürgerlicher Gesellschaft und durch die Genese der bürgerlichen hindurch lange Zeit von der Marktproduktion abgespalten, das künstlerische Produkt ist, während das industrielle Produkt (die Veredelung des vorgefundenen natürlichen Rohstoffs) zur Warenform und zur Bewährung auf dem Markt drängt, von dieser Entwicklung abgeschnitten, ja eine Entwicklung in diese Richtung ist untersagt. Kunst dient zunächst nicht den Kunstschaffenden, um mit der Ausübung ihrer Tätigkeiten ihr Leben zu fristen, Kunst dient den Auftrag Gebenden zu ihrer Darstellung und Erbauung. Rechstitel am Kunstwerk durch die Schaffenden entstehen nicht, werden sogar ausdrücklich unterdrückt. So war Eigentümer der Schöpfungen Haydns, die unter diesem Dienstverhältnis entstanden, Fürst Eszterhazy. Die Tafelbilder der Portraitisten gingen sofort in die Repräsentation des Senats, des Salons, des Hofes oder der Privatwohnung über. Kein Museum, kein Verlag, keine Agentur vermittelte den Künstlerinnen und Künstlern Rechte an ihren Schöpfungen, die Werke waren direkt an Gebrauch, das heißt an Anschauung und Repräsentation gebunden, im weitesten Sinn des Wortes also nicht einmal Sache der Künstler. Ein öffentliches Publikum, das für die Werke so etwas wie Marktfähigkeit herstellen konnte, öffentliche Galerien, Museen und Konzertsäle, gab es lange Zeit nicht. Bloß das Theater machte eine Ausnahme, indem es nicht nur Werke sondern auch Öffentlichkeit produzierte, aber das Theater war schlecht angesehen. Dennoch muss es eine erstaunliche Rolle für die bürgerliche Kunstentfaltung gespielt haben.[2]

Kunst kann aber nur durch die Entwicklung der Warenproduktion selbst als der Gebrauchswertseite verhaftet manifest werden. Wenn denn also der Gebrauchswert als Repräsentationsfonds der bürgerlichen Gesellschaft die Kunst in ihrer Gesamtheit (Schöpfung und Schöpfende inbegriffen) als ihm anhängend beansprucht, tritt gleichzeitig das Kunstwerk selbst aus seiner vorbürgerlichen Wertlosigkeit in die bürgerliche Geselligkeit ein und beginnt wie jedes Produkt, sich mit seinen Meistern nach der Tauschwertseite umzusehen. Vor allem die Entwicklung des Verlagswesens sorgte für eine gründliche Veränderung der geschaffenen Werke und der künstlerischen Persönlichkeit. Wurden einerseits die Werke marktöffentlich, erschienen andererseits die Dichter, Komponistinnen, Virtuosen, Malerinnen, etc. als Subjekte, die ihre Produkte zu verkaufen, Rechte an ihrer Produktion geltend zu machen trachteten.

Wenn also Marktöffentlichkeit für das künstlerische Produkt dieses zur feil zu bietenden Ware macht, werden gleichzeitig die Schöpfenden gezwungen, ihr Überleben nicht mehr von feudalen Abhängigkeiten gesichert zu sehen, sondern es an die Geldmaschine zu binden. Sie arbeiten für Verlage und Galerien, sie kontraktieren Orchester und Museen, sie erheben Anspruch

darauf, nicht zuletzt an ihrem in Geld nachweisbaren Erfolg gemessen zu werden. Das Kunstwerk beginnt nun seine Wanderung durch die Gesellschaft. War es früher Privatsache, eine intime Abmachung zwischen Auftrag Gebenden und Ausführenden, eine Abmachung auf Treu und Glauben, so erscheint es hinfort als Beliebiges, aus der Verfügung der Schöpfenden Auftauchendes, willkürlich als Kunst Bezeichnetes, das seine Bewährung und Berechtigung erst auf dem Markt suchen muss. Die vormals klar geregelte, idealtypisch harmonische Beziehung zwischen Künstler und Nutznießer ist zerbrochen und muss über den Markt erst wieder hergestellt werden. Natürlich war diese Beziehung nur idealischerweise harmonisch. Auch Tizians Assunta war ein Skandal; hatte der Maler es doch gewagt, der katholischen Ikonographie in s Gesicht zu schlagen und zu malen, als würde die Frau aus freien Stücken in den Himmel auffahren und nicht von Gott gerufen. Und auch der Skandal der sixtinischen Kapelle mit den vielen Nackten gehört heute zum Anekdotenschatz, aus dem die Vorstellungen vom unverstandenen Genie gespeist werden. Dennoch sind diese Irritationen zwischen Auftrag Gebenden und Ausführenden anders zu bewerten als der Skandal, den wir aus unserer Zeit, richtiger aus der Zeit unserer Großeltern, kennen.

Kunst als Unternehmen – die Ausbildung der künstlerischen Charaktermasken

Das Kunstwerk steht nun Betrachtenden gegenüber, die erst auf dem Markt gefunden werden müssen. Gleichzeitig verändert sich die Situation der Künstlerinnen und Künstler. Ungesichert, aus den feudalen Bindungen gelöst, verfügungsberechtigt über ihre Arbeitsprodukte, müssen sie sich auf dem Markt umsehen und ihr gesellschaftliches Ansehen wie ihr individuelles Überleben durch Geldmachen verdienen. Eine nicht zu unterschätzende Konsequenz aus dieser neuen Stellung ist, was nun als künstlerische Freiheit bekannt werden soll und im übrigen mit der unternehmerischen Freiheit korrespondiert. Die Bilder, die nun entworfen, die Lieder, die nun komponiert, die Geschichten, die nun erzählt werden, transportieren nicht mehr nur die vom sozialen Konsens genormte Sicht der Gesellschaft ihrer selbst. Der alte soziale Konsens ist jetzt gebrochen und wird wieder neu hergestellt vermittels des Wirkens Einzelner. Als Einzelne gekennzeichnet, verfasst und gerufen, aus ihrem Wirken ein jedes für sich zusammen mit all den anderen die neue Ordnung zu schaffen, stellen sie diese auch im Künstlerischen her. Was früher gottgegeben, von säkularen Instanzen dieses Göttlichen garantiert und verbreitet war, unterliegt nun der Kompetenz Einzelner; als Schaffende und Betrachtende einigen sie sich darüber, ob die in den Kunstwerken geronnene Sicht auf Natur und Gesellschaft korrekt ist, ob die dadurch vermittelte Vorstellung von Schönheit auch zur Erbauung und Zerstreuung führt, als Kaufende und Verkaufende über den Wert der dargebrachten Kunstwerke.

Die sich selbst verantwortlichen Individuen, Künstlerinnen wie Künstler, bringen Werke auf den Markt, die oft den lange tradierten Vorstellungen von Schönheit, Wohlklang, Verständlichkeit und Verständigung nicht entsprechen; dennoch erheben sie den Anspruch, als Schöpfende gesellschaftlich anerkannt zu werden, durchaus im Gegensatz zu einem fallierenden Fabrikanten. Hier wird die kapitalistische Gebrauchswertseite wieder deutlich sichtbar: wenn schon das Kunstwerk, seiner allgemeinen Gültigkeit entkleidet (und dafür mit der Aura des Originals entschädigt), seine höheren Weihen nur noch auf dem Markt erfährt, dürfen wenigstens die Schöpfenden einen Abglanz dieser allgemeinen Gültigkeit auf sich ziehen. Wenn auch ihr individuelles materielles Schicksal durch eine neue gesellschaftliche Anerkennung noch nicht gemildert wird, entsteht doch in der Übertragung des Heiligen vom Werk auf die Person eine Art Rekompensation für den Verlust der Sicherheit, die das Aufgehobensein im Kunstwerk und seinem Raum für die Künstlerinnen und Künstler bereit hielt. Wer an Hof und Kirche gebunden war, war gesichert und sein Werk ad majorem gloriam dei. Wer diese Bindungen aufgab, zu namentlichem Ruhm und eigenem Gewinn zu arbeiten begann, hatte – durch die Jahrhunderte bürgerlicher Geselligkeit – eine Reihe von Entwicklungen der künstlerischen Persönlichkeit zu durchlaufen: vom sich selbst bildenden, alles lernenden Enzyklopäden der Renaissance über die gebildeten Gestalten der Klassik und die Typen des Sturm und Drang, die diese Bildung zu verweigern begannen, bis hin zu den armen Poeten und der Bohème; Persönlichkeitsentwicklungen, die aber alle das selbe Ziel und die selbe Grundlage haben: das eigenverantwortliche, solitäre, schöpferische Genie.

Immer mehr gehen dabei Künstler und Kunstwerk auseinander, bis cum grano salis am Ende das marktöffentliche Werk nicht mehr verstanden wird, hingegen jedes noch so sonderbare bis asoziale Verhalten der Künstler goutiert wird. Die Geschichte der Moderne ist voll von Beispielen dafür, James Joyce mag also herhalten. Wahrscheinlich gibt es mehr LeserInnen von Biographien über den Dichter als seiner Werke, mehr LeserInnen von Abhandlungen über die sexuelle und poetische Ausbeutung seiner Frau als des Monologs Molly Blooms (alles in allem weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin allzu viele Menschen, aber ich könnte zumindest eine Krimiautorin anführen, die ihre Kritik der Moderne durch eine Detektivgeschichte einem breiteren Publikum zugänglich macht). Schließlich wird noch die Akzeptanz des schrillsten Auftretens zum Gütesiegel für die unverstandenen Werke, und wer dieses Spiel zu spielen nicht bereit ist, wird mit der Formel des unverstandenen Genies, das mit Würdigung nach seinem Tod zu rechnen habe, abgespeist. Jedenfalls ist Glanz und Repräsentanz, die Darstellung der Leistungsfähigkeit der Gesellschaft nicht mehr an s Kunstwerk selbst gebunden, sondern an dessen Schöpfende; der Gebrauchswert tritt an deren Personen rein zutage. Der Inhalt der Werke selbst verliert sich zusehends in s Rätselhafte, erklärlich nur noch für eine geringe Zahl von Adepten, Spezialistinnen, Bewunderern und Kritikerinnen, was den Tauschwert gegen Null triebe, wäre da nicht die verehrte Person, die im doppelten Sinn ihr Werk verkauft.

Das auseinander Treten von Künstler und Kunstwerk geht aber auch nach der anderen Seite. Die Werke verkaufen sich so gut, dass die Schöpfenden hinter dem Verkaufserfolg verschwinden. Der Anreiz des Gewinns bringt die Nachahmer in s Spiel, die ebenso verwechselbar sind wie ihre Massenprodukte. Wer den originalen Röhrenden Hirsch für die Schlafzimmerwand geschaffen hat, ist wohl heute unbekannt (außer vielleicht einem Anwalt). So verhält es sich auch mit Stammbuchpoesie und Schlagerkomposition. Da gibt es keine Rätsel außer der Frage nach den KünstlerInnen; ein Hirsch ist ein Hirsch ist ein Hirsch, und obendrein ein Geschäft. Hier ist der

arme Poet fehl am Platz und erscheint höchstens als Karikatur. Das Zerfallen der künstlerischen Äußerungen in der bürgerlichen Geselligkeit in E und U ist mit diesem auseinander Treten von KünstlerInnen und Kunstwerken vollzogen.

E und U – Sphärentrennung in der Sphäre der Kunst

Dieser Zerfall der Kultur in die Bereiche von E und U entspricht wieder den scheinautonomen Sphären, denen wir in der bürgerlichen Gesellschaft oft und gerne begegnen. E ist dabei nach der Gebrauchswertseite hin definiert, U hingegen nach der Tauschwertseite.[3] Diese Trennung legitimiert mit Verweis auf den Gewinn der leichten Muse auf dem Markt und mit schlechtem Gewissen das mangelnde Interesse an der Hochkultur, stellt aber dafür den schöpferischen, innovativen, vorwärts treibenden künstlerischen Akt unter Kuratel. Und so finden wir als letzte Stufe in der Entwicklung der Freiheit der Kunst eine eigens geschaffene Bürokratie vor, die diese Freiheit durch politischen Auftrag der Gesellschaft zu gewährleisten hat, paradoxerweise in einem öffentlichen Raum, der den Markthallen entzogen ist. Das auseinander Treten von E und U ist in seinen Anfängen nicht leicht nachzuvollziehen. Der Beginn des Verlagswesens lässt sich für die Musik zeitlich mit dem Beginn des vorigen Jahrhunderts festmachen, öffentliche Museen und Galerien folgen erst etwas später, Buchverlage früher. Diese Marktöffentlichkeit erlaubt künstlerisch Tätigen nun, sich ihr Publikum zu bilden und heranzuziehen, erlaubt die Bildung eigener Schulen und Sezessionen, erlaubt es Gruppen, sich über ihre eigenen Zeitungen und andere öffentliche oder kontraktierte Organe als Stil, Avantgarde, etc. darzustellen.

Gleichzeitig schafft der Markt eine allgemein gültige Verständigung darüber, wie sich eins zerstreuen zu lassen hat. Tanzmusik, Operette, Vaudeville erheischen ihr Recht, und die Kompositeure kommen den Aufträgen, sich darauf zu spezialisieren, ohne weiteres nach. Zumindest in den Anfängen sind wir mit einem erstaunlichen Niveau konfrontiert, das die Unterhaltungsbranche bereit hält. Erwähnt seien hier Johann Strauß Sohn und Jaques Offenbach und deren Operetten. Jeder Auftritt ist schon ein durchkomponiertes Meisterwerk und gleichzeitig ein hit (was auch noch für Cole Porter oder George Gershwin gelten mag)[4]. Der hohe Anspruch aber an die Bildung des Publikums, der auch in der Unterhaltung durch das Kunstwerk eingefordert wird, geht seiner integrierenden Kraft verlustig durch eine immer mehr auf die Spitze getriebene Individualisierung der Künstlerinnen und Künstler, der einheitlich zu folgen für ein großes Publikum, das durch das Verlagswesen erst auf die Beine gestellt wurde, immer schwieriger wird angesichts der singulären Schulen, Stile, Parteiungen mit ihren durchaus komplexen Sichtweisen auf Kunst und Gesellschaft. Und so wird hinfort einerseits für einen Markt geschaffen, der die Einheitlichkeit eines warenförmig konstituierten Publikums transportiert und betont, und andrerseits für einen Anspruch, der Gesellschaft in ihrer Forderung nach Darstellung auf höchst komplexer aber individueller Ebene gerecht zu werden. Für die KünstlerInnen beginnt damit ein Spagat, der alles andere als erfreulich ist.

Sie werden zerrissen zwischen dem Wunsch, zu gefallen, also auf dem Markt erfolgreich zu sein, und der Forderung, Werke abzuliefern, die in ihrer höchsten Form die bürgerliche Gesellschaft, deren Ausdruck und Abbild sie sind, codieren und damit das Unbegriffene, Unverstandene der besten aller möglichen Welten auf den Punkt bringen. Die Werke, die so als Ergebnisse künstlerischer Freiheit entstehen, sind so konkurrenzlos wie auch keine andere Gesellschaft mit der bürgerlichen konkurrieren kann, die sich selbst nur als die Vollendung menschlicher Entwicklung zu denken vermag. Die Werke sind konkurrenzlos, weil in ihnen das Singuläre, Einzigartige des bürgerlichen Individuum wie auch das verschleierte, rätselhafte zustande Kommen dieser Formation von singulären, von einander abgesetzten Individuen in unbegriffener Geselligkeit sich ausdrückt. Kurz: sie sind konkurrenzlos, weil jedes Werk für sich in die Aura des Originären, Vollendeten, nicht mehr Vergleich- und Messbaren gehüllt ist. Gleichzeitig wird von ihnen verlangt, dass sie sich auf einem Markt bewähren. Wie unmöglich diese Bewährungsprobe ist, zeigt sich am Augenfälligsten in der Malerei. Kein Preis der Welt kommt so zustande wie der Preis für Bilder. Eindeutig vom Gebrauchswert bestimmt, jeder Überprüfung, die ökonomischen Kriterien stand hält, entzogen, nur bezogen auf die rätselhafte Darstellung des künstlerischen Programms[5], zeigen

David Byrd, 1973

sich Bilder, von denen Galeristinnen und Auktionare sagen: „Was ein Narr dafür zahlt."

Diese Zwickmühle bedeutet für die KünstlerInnen nicht nur einen Kampf um s materielle Überleben, wo der Markt, auf dem sie sich bewegen, als Preis- und Qualitätskontrolle versagen muss. Ein niedriger Preis für ein Kunstwerk oder ein astronomisch hoher (also Unverkäuflichkeit in beiden Fällen) sagt noch nichts über das Kunstwerk selbst aus, bewertet es nicht nach seinem Tauschwert, der ja nach den Regeln der politischen Ökonomie nicht festgelegt werden kann. KünstlerInnen erhalten also nie einen Marktpreis für ihre Werke, bloß für sich selbst, für die Aufwendungen, die getroffen werden müssen, um bekannt zu werden oder zu bleiben. Tritt aber die industriell verfertigte Massenproduktion auf den Markt, degradiert sie die Kunstschaffenden zu anonymen oder austauschbaren Anhängseln, unabhängig davon, welche Fangemeinden dabei mobilisiert werden. Von der Kunst zu leben, ist also ein schweres Geschäft, will eins nicht nur auf dem Markt (auch der Eitelkeiten) reüssieren, sondern gleichzeitig seine individuelle, schöpferische Potenz wahren, seinen Gestus und Duktus des Demiurgen nicht aufgeben, seine Rolle als moralische, lehrende, aufklärerische Instanz ausfüllen, oder schlicht sein Publikum mit höchstem Raffinement und größter Meisterschaft verwöhnen, auch wenn es diese Ausfälle in neue Erfindungen und Welterklärungen vielleicht gar nicht goutieren mag.

E und U – Dilemma und Sehnsucht nach Einheit

Ich habe weiter oben schon die hohe Qualität der Unterhaltungsmusik des vorigen Jahrhunderts angesprochen. Doch schon zeigt sich das Auseinanderklaffen von E und U auf eine Weise, die den KünstlerInnen nicht mehr gut bekommt. Auch hier sei wieder Jaques Offenbach erwähnt, dessen Oper, nachdem seine satirischen Operetten aus der Mode kamen, nicht mehr an die ehemaligen Erfolge anschließen konnte. Anton Bruckner, um ein anderes Beispiel zu nehmen, war sich zwar nicht zu schade, für lokale, befreundete Gesangsrunden zu komponieren, aber für sich selbst erlebte er die Aufhebung der Trennung von E und U (einer Trennung, die zu seiner Zeit schon lang zugange war, aber noch nicht benannt wurde) vor allem in der Kirchenmusik. Hier war noch ein Refugium, das seine künstlerische Kompetenz, also die Neuerungen, die er der katholischen Gemeinde zumutete, nicht oder nur halbherzig in Frage stellte und gleichzeitig ein großes und dankbares Publikum bereithielt, um dessen Gefallen er sich nicht oder nur wenig zu kümmern brauchte, solange die Kirche ihren Segen gab.

Spätere Strategien gegen die Trennung von E und U sind vor allem in der aufklärerischen attitude der Moderne zu finden, die die alten Formen in neuem Gewand mit pädagogischem Impetus[6] unter s Volk bringt oder deren (drohenden) Verlust dadurch auffängt, dass sie neue Formen findet[7], um die alten Inhalte zu bewahren. Beide Strategien erweisen sich als zu kraftlos, um den Wunsch Schönbergs, die Leute seine Stücke auf den Straßen pfeifen zu hören, zu erfüllen. Anders geht die Avantgarde an das Problem heran. Sie will der Trennung von E und U ausweichen, indem sie überhaupt das Ende der Kunst dekretiert und somit auch das Ende dieser unglückseligen Spaltung. Ab jetzt, erklärt die Avantgarde jedweder Kunstgattung und Generation, sei Kunst tot oder aufgehoben oder aus der Trennung von der Natur herausgebrochen und der Natur wieder zugeführt oder aus der Trennung vom Publikum herausgebrochen und dem Publikum, das nun zum Zeugen und zur Expertin gemacht wird, zurück gegeben dergestalt, dass ein jedes sich zum Künstler nicht erst aufschwingen müsse, sondern kraft Geburt und Menschlichkeit schon Künstler, dergestalt, dass ein jedes Objekt, betrete es nun die Welt vor unseren Augen oder nicht, schon ein Kunstwerk sei. Allein, diese zerstörerische Anstrengung ist vergebens, wird doch auch sie aus dem Geist individualisierten Daseins geboren, das sich in Ansehung seiner individuellen, besonderen, unteilbaren Stellung in der Gesellschaft als ihr Atom, als ihr Element bereit finden muss, diese existentielle Grundlage bürgerlicher Geselligkeit immer wieder auf s Neue zu bestätigen durch Schaffen, Beschreiben, Rechtfertigen, Erklären, durch immerwährendes Vorbild und Beispiel. Und so wie das vereinzelte, in die Katastrophe der Einsamkeit und Heimatlosigkeit gestürzte Wesen Robinson nichts Anderes zuwege bringt, als Insel und Freitag in bürgerliche façon zu zwingen, so zeitigt auch die Avantgarde in ihrer zerstörerischen Haltung, in ihrem Aufbegehren gegen Sinn und Komment, in ihrer heillosen Absicht, endlich das letzte aber auch wirklich allerletzte künstlerische, also bürgerliche Wort gesprochen zu haben und damit den ersten wirklichen Anstoß, den ersten konkreten Schritt zur Befreiung das erste Mal zu tun, nichts Anderes als das Eingehen in den Olymp klassischer Lehre davon, was Kunst ist und was nicht. Bis jetzt hat jedenfalls die Avantgarde nichts getan, außer den Kanon der modernen Kunst um neue Beispiele zu bereichern.

Das gemeine Publikum jedenfalls ist nicht bereit, sich in jeder Situation als kunstschaffend zu verstehen und in jedem Weinkühler ein Kunstwerk zu sehen. Im Gegenteil, der Wunsch, mit Kunst zu tun zu haben, führt fast immer dazu, über ein gekonntes und erkanntes, erfassbares, erlebtes, identisches Abbild sich der bürgerlichen Geselligkeit zu versichern, sich ihr Prestige zu eigen zu machen, daraus Geborgenheit und Zugehörigkeit zu gewinnen. So ist die Trennung von E und U nicht nur eine Sache, die dem künstlerischen Wirken problematisch erscheinen will; auch das Publikum ist infiziert davon und leidet daran. Nicht immer will es sich mit den enigmatischen und esoterischen Diffizilitäten der verschiedenen Schulen auseinander setzen; oft will es aber auch nicht in die Trivialität flüchten müssen, sondern aus der Tatsache, dass es künstlerisch wertvolle Kunst sammelt, konsumiert, hört, sich aneignet, Prestige beziehen, also der Gebrauchswertseite verhaftet bleiben. Was aber tun, wo eigenes Unverständnis oder Unvermögen, wo mangelnde Bereitschaft oder Zeit, sich auf E-Kunst einzulassen und alle die Cliquen, Intrigen, Schulen und Lehren zu erforschen, zu fördern, sich zu eigen zu machen, eine tief gehende Beschäftigung unmöglich machen, gleichzeitig aber das allzu glatte design von U nichts als Abscheu hervorbringt und den Wunsch nach künstlerischer Ausschmückung des eigenen Lebens nie und nimmer befriedigen kann? Was also tun, wenn Paul Klee zwar für sich genommen durchaus anerkannt aber nicht goutiert wird, weil er nun doch zu unverständlich ist und zu viel Befassung erheischt? Was weiters tun, wenn ein Röhrender Hirsch Im Alpenglühen als Ersatz für Paul Klee nicht in Frage kommt?

Pop als die Rettung der Einheit

Die Coladose Warhols ist die perfekte Antwort. Sie verbindet das Rätselhafte, das Ausdruck des Schöpfen-

den, Sinnheischenden und Sinngebenden, Ausdruck der individuellen demiurgischen Tätigkeit bürgerlicher Produktion ist, mit dem prosaischen Profanen des Schaffenden, Arbeitenden – ebenso Ausdruck der bürgerlichen Produktivität in ihrer Allgemeinheit. Keines weiß eigentlich genau, wofür die Coladose, wofür Marilyn Monroe oder Mao Tse-tung, wofür diese Siebdrucke stehen. In ihrer Unmittelbarkeit sind sie so rätselhaft und unverständlich wie Marc oder Klee, suggerieren aber damit das Mysterium der freien Betrachtung. Wer hier seine höheren Weihen der Interpretation und Anschauung empfangen oder gespendet hat – je nach dem, wie die Gespräche auf der Party oder der Vernissage gelaufen sind –, kann sich im bürgerlichen Prestige aufgehoben fühlen. Andrerseits weist die massenhafte Verbreitung dieser Siebdrucke doch darauf hin, dass hier gesellschaftlicher Konsens nicht nur im Prestige, sondern auch im kommerziellen Erfolg, in dieser sonderbarsten Eintracht gefunden wird. Wenn es alle kaufen, muss es gut sein – die Tauschwertseite kommt zu ihrem Recht. Aber keines von euch kann diese durchdringende, diese luzide, diese Alles begreifende Interpretation der Coladose liefern, keines von euch wurde durch die Betrachtung dieses Meisterwerks so wie ich angeregt, bürgerliche Gesellschaft und meine Existenz von Grund auf zu begreifen – der Gebrauchswert verhilft mir zu meinem Recht.

Hier also lässt sich behaupten: Pop nistet sich in die Kluft zwischen E und U ein. Das Rätselhafte, Individuelle, Demiurgische, nur der eigenen Anschauung zugänglich Unverständliche wird mit dem Geselligen, allseits Begriffenen und Anerkannten versöhnt, ohne in die Niederungen des Allgemeinen abzusinken. Pop erlaubt dem bürgerlichen Individuum, in seinen künstlerischen Ansprüchen vollkommen singulär zu sein ohne jemals einsam. Pop ermöglicht eine Art der Rezeption von Kunst, die höchst gestochene Diskurse zulässt, ohne allerdings in die avantgardistische Pose zu fallen, die dadurch, dass sie aus allem und jedem Kunst machen will, Kunst zu zerstören sucht. Vielmehr wird eine Vertrautheit mit der künstlichen wie künstlerischen Welt hergestellt, die die Vertracktheit der Analysen der Realität zwar nicht ersetzt, auch nicht abmindert, im Gegenteil eher betont, aber mit dieser Betonung das Publikum aufwertet. Diese Vertrautheit schmeichelt dem Publikum, gaukelt ihm eine gewisse Meisterschaft, einen souveränen Umgang mit der künstlerischen Äußerung vor, bietet Möglichkeiten für ein Engagement in künstlerischen Belangen, wo Ausbildung, Erfahrung, Zeit, Befassung nicht hinlangen, es aber das Bedürfnis nach Prestige im Diskurs der Ästhetik und Geborgenheit im Rahmen sozialer Selbstdarstellung mit anerkannten künstlerischen Mitteln zu befriedigen gilt. Diese Vertrautheit erlaubt es uns, Moden und styles mit Bedeutungen aufzuladen, die in E nur den Schulen und Meisterschaften zukommen, die aber genauso für sich in Anspruch nehmen, der Gesellschaft den Spiegel vor s Antlitz zu halten, vielleicht sogar, um sie wie einen Basilisken zu zerstören. Gleichzeitig erlaubt uns diese Vertrautheit wie in U mit diesen Spiegelbildern der Gesellschaft einen konfliktlosen, ja gewaltfreien Umgang; keine zerstörerische Pose ist je zu befürchten.

Pop hält also eine exakte Mittelposition zwischen E und U inne. Mehr noch, Pop vermittelt E und U einander, vermittelt bürgerliches Selbstverständnis nach der einen wie der anderen Seite hin; nach der des wirtschaftlich erfolgreichen Schaffens wie der des schöpferischen Menschenbildes des einsamen Demiurgen; vermittelt die Seite der Konkurrenz der industriellen Produktion en masse mit der der idealischen Konkurrenzlosigkeit des Genies: vermittelt die Tauschwertseite, das ist die Möglichkeit und Fähigkeit, vom Verkauf von Kunst gut zu leben, mit der Gebrauchswertseite, die sich in diesem Fall als die Darstellung des Rätselhaften, des Unbewussten einer Gesellschaft zeigt, die das Zusammenwirken ihrer Mitglieder durch konkurrierendes Aufeinandertreffen und einander Ausstechen nicht erkennen kann, sich dieses Widerspruchs nicht bewusst ist.

Exkurs zu Benjamin

Pop hat mit den Ansprüchen wahrer, hehrer Kunst (mit E) genauso zu tun wie mit den Ansprüchen wahrer, bürgerlicher, industrieller Produktion (mit U). Pop ist also das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Pop ist die künstlerische Tätigkeit und Ausübung, die mit den Zumutungen der technischen Reproduzierbarkeit souverän umgeht. Walter Benjamin hat diese Zumutungen schon beschrieben und daraus das Erstehen neuer Kunstformen gefolgert, deren sich das Proletariat bemächtigen müsse. Hauptsächlich ging es ihm dabei um den Film. Sehen wir von der Naivität seiner politischen Forderungen ab, so lassen sich noch immer aus seinem Essay bemerkenswerte Argumentationslinien festmachen und verwenden. Vor allem der Begriff der Aura, mit dem das Kunstwerk, bevor es in den häuslichen Massenkonsum eingegangen ist und so noch in Galerien, Ausstellungen, Museen und Konzertsälen angesiedelt war, begriffen und beschrieben wurde, ist bei der Betrachtung von Pop hilfreich.

Mit Aura war das Original ausgestattet, so Benjamin. Aura verlieh dem Kunstwerk erst seine Erkennbarkeit. Das auratische Kunstwerk war an eine Umgebung gebunden, die es so erhöhte, dass sich eins erst seelisch reinigen musste, wenn es etwa das Museum oder den Konzertsaal betrat. Eine gesteigerte Aufmerksamkeit des Publikums stellte sich bei dieser Prozedur ein (allein schon die Wahl der richtigen Kleidung bereitete auf den Kunstgenuss vor) und sicherte so die Aufnahmefähigkeit auf einem hohen Niveau, nicht zuletzt deswegen, weil sich das Publikum der Größe und Vergänglichkeit des Augenblicks bewusst war, in dem es mit dem solitären Werk konfrontiert war. Wo aber dieser schreiende Hinweis auf die Einzigartigkeit und Unwiederbringlichkeit des gerade nur jetzt in diesem Raum erlebbaren Kunstgenusses nicht gemacht werden kann, geschieht zweierlei. Zum einen verliert das Original mit den ihm gerechten Hör- und Sehgewohnheiten (oder richtiger: an ihm erworbenen Fähigkeiten) an Wucht – wo es Schallplatten, Magnetophonbänder und CDs gibt, verlieren Parkettsitz und Orchestergraben, verliert das Hörvermögen, das sich eine Symphonie beim einmaligen Anhören merkt, an Bedeutung. Die Aura geht vom Original auf das Wiedergabegerät über und verlischt dort. Dann übernehmen die Wiedergabegeräte eine produktive Rolle und erzwingen eine ihnen angemessene Kunstform. So entstehen Film und Videokunst, so sind Happenings und Installationen erst möglich geworden durch das Verknüpfen geeigneter Reproduktionsmaschinen.

Aber es gibt auch ein Zweites: die Aura streicht vom Original zu den Schöpfenden und zum Publikum und lässt sich dort nieder. Das ist Pop, der die Kunstformen und -inhalte beibehält, aber der geänderten Situation Rechnung trägt. Nicht neues Rezepti-

onsverhalten wird durch ihn vom Publikum gefordert, nichts oder nur wenig Neues wird formal und inhaltlich geboten. Tafelbild und Rundumplastik, Roman und Strophenlied dominieren; hin und wieder dringen Elemente von Konzeptkunst (also Gesamtkunstwerk oder Programmkunst) ein, aber nie von Happenings oder Installationen. Die bewährte, über einige Jahrhunderte tradierte künstlerische Semantik garantiert, dass das Publikum sich im Werk wiedererkennen und seine Kompetenz als am schöpferischen Diskurs teilnehmend unter Beweis stellen kann. Gleichzeitig wird von den Schöpfenden eine Starposition eingenommen, die die alte Pose der Meisterschaft ironisiert und ersetzt. Wo nämlich das Kunstwerk selbst auf Grund seiner ausgewiesenen Konservativität und unter dem Druck der technischen Reproduzierbarkeit der Aura und damit des signum der Originalität verlustig geht, wird die Ikone des Popstars selbst zum Original.

Es mag hilfreich sein, diese Ausführungen mit Namen zu illustrieren. Für die Malerei wären da Andy Warhol, Roy Lichtenstein, aber auch Friedensreich Hundertwasser oder Franz Zadrazil zu erwähnen, in der Dichtung James Ellroy oder Bret Easton Ellis, Umberto Eco oder Josef Haslinger, in der Musik David Bowie oder Madonna, Steve Reich oder Werner Pirchner, in der Bildhauerei Jeff Coon, Jean Tingely oder Daniel Spoerri. Alle Werke, die mit diesen Namen verbunden sind, halten genau jene Mitte zwischen E und U, sind vieldeutig und rätselhaft genug, um als echte Kunst durchwegs Anerkennung zu finden, zeugen von großer Begabung und guter Schulung der Ausführenden und erlauben auf Grund ihrer herkömmlichen Formensprache große Anteilnahme sowohl in der Rezeption und Identifikation als auch auf dem Markt. Aber nicht immer ist diese Mittel- und Mittlerstellung eindeutig. Im Gegenteil macht es das Wesen einer solchen Stellung aus, dass ihr Gegenstand zwischen den Polen oszilliert, aber ohne sich je an der einen oder anderen Seite zu verfestigen. Vor allem als Geschichte der Entwicklung von Pop gibt es Vorformen in Dichtung und Musik, die das eigenständige Besetzen der Kluft zwischen E und U erst ahnen lassen.

So zum Beispiel finden wir Romane wie die von Georges Simenon[8], die – wenn auch nicht als E akzeptiert – durchaus davon erzählen, wie sehr sich Simenon nach dem großen Wurf, nach seinem Einstand in die Welt des Parnass sehnt. Typische Elemente des Pop sind hier zwar schon vertreten, aber Simenon selbst steht noch für den Typus des einsamen Genies, das sich an sich selbst abarbeitet, das seine Vervollkommnung in seiner eigenen Person sucht, daher auch die unsympathischen machistischen Züge des Heros der Moderne aufweist, wie er uns immer wieder entgegentritt: von sich selbst eingenommen, alle menschliche Beziehung seinem Werk unterordnend (daher auch diese typische Frauenverachtung der modernen Geister, daher auch dieses oft wahrzunehmende beziehungslose Cliquenwesen). Jedenfalls kann an ihm noch kein Starruhm festgemacht werden, keine Öffnung der eigenen persönlichen Darstellung für das Publikum, keine Identifikationsmöglichkeit der Betrachtenden mit ihrer Popikone. Wir wissen über seine Nöte und sein Ringen, als großer Romancier in die Geschichte einzugehen, nichts aus veröffentlichten Ansprüchen an Publikum und Medien. Wir wissen darüber aus seinem höchst privaten Briefwechsel mit André Gide. Und wenn Simenon mit seinen Frauen prahlt, klingt das anders als bei Madonna, die ihre Promiskuitivität zum Allgemeingut erklärt; Simenon sieht hier noch sein ureigenes Vorrecht, das aus seiner hervorragenden Stellung als Künstler in der Gesellschaft abzuleiten sei.

Ganz anders stellt sich die Situation dar bei Betrachtung neuerer Hervorbringungen des genres Kriminalroman. Sjöwall/Wahlöö etwa haben gar nicht mehr den Anspruch, sich in die Annalen der Romankunst einzuschreiben; dennoch ist ihre zehnbändige Geschichte des Martin Beck ein blendend literarisch gelungenes Sittenbild der schwedischen Gesellschaft, und über dieser Arbeit erlangte das Autorenteam den Kultstatus der Popstars. Ähnliches lässt sich ohne große Mühe eine Generation später von Jan Guillou und seinem Protagonisten Carl Gustav Gilbert Graf Hamilton prophezeien. Ja noch ist zu erwarten, dass Guillou mit seinen Coq-Rouge-Romanen seine VorgängerInnen überflügelt, also der Kultstatus des Autors sich unter dem Prätext der Postmoderne verstärkt, Hamilton mehr als Beck zum Identifikationsobjekt eines sich selbst rätselhaften Publikums wird, das durch künstlerische Betätigung zu sich selbst finden, sich durch Annahme, Rezeption, Kritik und Interpretation einer romanhaften Darstellung seiner eigenen Umstände im Konsens über seine Geselligkeit geborgen wissen will. Auch James Ellroy und Bret Easton Ellis spielen auf diesem Klavier. Wir haben es nicht mehr mit dem Clown zu tun, der Hamlet darstellen will, der also an der Trennung von E und U leidet. Nein, wir bemerken selbstbewusste Menschen, die die Oberfläche des Romans nutzen und nicht mehr die Anerkennung der tradierten Kunstkritik suchen. Sie gehen so weit, vorzuschreiben, was der Roman unserer Zeit zu sein habe, und sei es unter den dümmsten Ausreden: Eco erklärt auf die Frage im Interview, warum er „Der Name der Rose" geschrieben habe, er hätte immer schon einen Mönch umbringen wollen (se non vero bene trovato).

Der Popstar als Antiheros der Moderne

Pop sucht also nicht die Anerkennung in der Galerie der Ahnen und will sich nicht in Klassik und klassische Moderne einreihen, vielmehr verwendet Pop diesen ganzen Fundus an vorgefundener Formensprache als Folie, auf der sich Kunstwerke einer ganz anderen, der Masse der KonsumentInnen zuträglichen Art aufziehen lassen. Ähnliche Folien lassen sich aus den Volkskünsten gewinnen, was aber nur möglich ist, weil sich E daraus entwickelt hat oder wenigstens in einem einander gegenseitig bedingenden Zusammenhang über ein paar Jahrhunderte gestanden ist. Aber immer finden wir das selbe Formationsprinzip: das Vorgefundene wird bis zur Kenntlichkeit geplündert und neu besetzt. Auf diese aller genialischer Verzweiflung entkleideten Oberflächen wird nun das neue Bild geworfen. Nicht mehr naiv, sondern ironisch treten uns die Popstars entgegen, ihr künstlerisches Tun ist nicht mehr von lauterer schöpferischer Gewalt geprägt, die die KünstlerInnen antreibt und ihnen nichts Anderes zulässt. Es ist viel mehr geprägt von ihren Fähigkeiten, sich auf einem Markt zu bewegen und nicht nur, was sie sich selbst schöpferisch in der Art alter Meister entrungen haben, als ultima ratio ihres Seins zu vertreten, sondern in enger Kooperation mit einem kompetenten Publikum und in Kenntnis der Moden und styles um das gute Leben zu streiten. Der Erfolg des Popstars zeigt sich als kommerzieller, und so sehen auch die Schaffensperioden und -krisen aus. Sie stellen sich nicht dar als künstlerisches Ringen, das oft vom Publikum unbemerkt stattfindet. Die Forderung des genialischen Typus

der Schöpfenden verpflichtet die E-KünstlerInnen, gewonnene Erkenntnisse mit der Darstellung ihrer Werke vor Publikum zu verbinden und dieses zu Parteinahme oder Skandal, zu rückhaltloser Unterstützung oder spröder Abwehr zu nötigen. Kein Kampf aber um Erziehung zu neuen Formen der Kunst und der Sicht auf die Gesellschaft machen Künstler und Publikum der Popkunst einander verdächtig. Nicht die von keiner Zumutung des guten Geschmacks angerührte Treue zu sich selbst als schöpfendem Genie ist die Pose des Popstars, seine Kunst ist es, dem Publikum den nächsten Trend, die neueste Mode als ureigene Errungenschaft zu verkaufen; als Errungenschaft sowohl des Stars als auch seines Publikums.

Jede neue Mode, die ein Mitglied unserer Gesellschaft von einem anderen zu unterscheiden vorgibt, jedes neue style, das einer hektischen Diskussion und Bewertung unterworfen wird, ob wir es hier mit der ultimativen Verweigerungshaltung oder der letzten sinnhaften Erklärung und Beleuchtung unserer Welt zu tun haben, festigt die Bande zwischen Star und Publikum. Dass diese hypes dabei über ausgesprochen künstlerische Kanäle transportiert werden, macht die Sache nur wertvoller. Waren früher Charaktermasken wie der dandy noch der Versuch, sich nicht nur vom Pöbel, sondern von allem Volk welcher Schicht auch immer abzuheben, so sind heute die Auseinandersetzungen um die Moden Sache aller. Hier wird der Aufwand getrieben, der die eigene Stellung zur Gesellschaft zum Ausdruck bringen soll, der das Gerieren als denkender Mensch, der affirmativ, kritisch oder meinetwegen destruktiv zur Geselligkeit aller sich versteht, künstlerisch untermalt und intellektuell rechtfertigt. Und, wie oben angedeutet, sind auch hier die formalen, bekannten, tradierten Elemente von E zuwege. Das Aufeinandertreffen der Schulen gleicht in der Härte der Auseinandersetzungen den Abfolgen der Moden. Wie die Kunstkritik um die Anerkennung und Förderung einer Tradition oder einer Neuerung unter Aufbietung aller Kräfte streitet, so benehmen sich die ExpertInnen der Popkritik, wenn es darum gehen soll, einer aktuellen Ausformung von künstlerischem Auftreten in der Öffentlichkeit systemzerstörende, emanzipative oder reaktionäre Züge zuzuschreiben.

Ich will hier nicht mehr in s Detail gehen, die allgemeine Stoßrichtung meiner Argumentation ist sowieso klar geworden. Pop richtet sich dort, wo die Kluft zwischen Erbauung und Unterhaltung unüberbrückbar geworden ist, wohnlich ein zum Nutzen des Publikums wie der Schöpfenden. Möglich wurde diese Kluft durch die Entwicklung des Verlagswesens und der Entstehung des einsamen Genies als sozialer Typus, was sowohl künstlerische Arbeit zur alleinigen Unterhaltung des Publikums unter Ausschaltung der KünstlerInnen, die immer verwechselbarer, austauschbarer und unnötiger wurden, als auch künstlerische Arbeit zur alleinigen Erbauung der Genies und ihrer Adepten unter Verzicht auf ein großes Publikum zur Folge hatte. Die Lücke wird von Popstars und ihrem Publikum in Symbiose gefüllt. Möglich wurde dies auch durch die erweiterte Reproduzierbarkeit künstlerischer Äußerung in immer besserer technischer Qualität, also die immer größere Möglichkeit, ein immer größeres Publikum zu bedienen, das die Kluft zwischen Erbauung und Unterhaltung, zwischen E und U gering zu halten wünscht dahingehend, dass die Legitimierung durch den kommerziellen Erfolg mit der Legitimierung durch die künstlerische Rätselhaftigkeit und daraus gewonnene Darstellungskompetenz einhergehen möchte. So entspringt Pop wohl noch immer der Sehnsucht nach Einheit in einer Geselligkeit, die durch das Credo der diversifizierten Einzelnen geprägt ist.

Die Zauberflöte konnte noch problemlos und kommentarlos neben der Hochzeit des Figaro stehen, Girl Crazy aber nicht mehr neben Porgy and Bess und Orpheus in der Unterwelt nicht mehr neben Hofmanns Erzählungen. Die Einheit von Erbauung und Unterhaltung wurde also aufgelöst, nicht aber der Wunsch danach. Und auf dem Prospekt der tradierten Werkformen und der allgemeinen Verfügbarkeit der Popstars treten etwa Werner Pichner oder Phil Glass an, diese alte Einheit, von deren Zerstörung die klassische Moderne lebt, wenn sie sie auch wehmütig beklagt, wieder herzustellen. Ich habe hier zwei Musiker genannt, aber gemeint sind wohl alle Popstars. The Great American Nude ist so gesehen, mit allen denkbaren Vorbehalten, eine Mona Lisa unserer Zeit, Karajans Kompilation von Adagi aber, bei allem gebotenem Respekt, nur der Versuch, Geld zu machen, und, ohne dem Publikum zu geben, was des Publikums ist, plumpstes U. ■

Anmerkungen

1 Auch die Begriffe Rechts und Links dürften als scheinbar autonome Sphären (entsprechend der Wirklichkeit und den Versprechungen bürgerlicher Geselligkeit) in diesem Licht zu sehen sein.

2 Ich möchte nur darauf hinweisen, quasi anekdotisch, dass die Theaterzettel eine Oper als dramma per musica ankündigten, und der Autor größer gedruckt wurde als der Komponist; ja überhaupt konnte eins glauben, die Theaterdichtung wäre das Wichtigste noch vor der Musik.

3 Kunst in ihrer Gesamtheit bleibt aber immer noch der Gebrauchswertseite, dem Abgespaltenen, Konkurrenzlosen zuzurechnen, während Natur durch tauschwertorientierte Tätigkeit in s bürgerliche Spiel kommt. Dennoch erlaubt das fortwährende Ausdifferenzieren scheinautonomer Sphären der Gesellschaft die Zuordnung von Gebrauchswert und Tauschwert auch auf der Gebrauchswertseite, was den Schein der Autonomie nur unterstreicht.

4 Wie ökonomisch legt hingegen Andrew Lloyd Webber seine Werke aus: das ganze musical steuert auf einen einzigen Schlager hin, der als single ausgekoppelt und verkauft werden kann, und das durch zwei Stunden!

5 Egal, ob Malewitschs Quadrat oder Holbeins Gesandte; beide Maler bringen ihre Sicht und ihre Person in s Spiel, ohne sie keine Malerei, aber auch keine Malerei ohne nur persönlich codiertes Abbild, das nicht zugleich mit dem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit aufwartete.

6 Etwa Symphonien wie die Zweite von Erwin Schulhoff mit einem scherzo alla jazz (op. 81, 1932).

7 Das beginnt schon damit, dass unversehens Bagatellen und musikalische Momente neben die Sonatenhauptsatzform treten und ihr eigenes Leben entwickeln bis zu symphonischen Dichtungen und Stücken für Orchester.

8 Wobei ich jetzt nicht unbedingt das umfangreiche Maigretwerk meine; dieses weist schon generell in Richtung Pop, vor allem, was den Starruhm des Kommissars betrifft, den Simenon durchaus an die eigene Person zu binden weiß, siehe den Band Maigrets Memoiren. Was das oben Erwähnte betrifft, müssen sich wohl ähnliche Züge und Parallelen bei Kurt Weill auf dem musikalischen Terrain finden lassen.

Fascinista

Überlegungen zum Phänomen Madonna

Franz SCHANDL

Madonna ist die faszinierendste Künstlerin, die die Pop-Musik je hervorgebracht hat. Vor allem ihre Haltbarkeit, ihre Beständigkeit, gibt einige Rätsel auf, die geradezu zur Analyse herausfordern.

Madonna Louise Veronica Ciccone ist die letzte Übertreibung des amerikanischen Durchschnitts. Nicht außergewöhnlich, sondern gewöhnlich. „Wenn ich etwas bescheidener wäre, säße ich vielleicht als Hausfrau in Michigan“[1], sagt Madonna. Keine Frage. Daher ist sie nicht nur ein ansprechendes Lustobjekt, sondern auch ein ausgesprochenes Identifikationsobjekt. Es ist diese Verkleidungs- und Fassadenkunst, die so auffordernd erregt, Männer und Frauen aus unterschiedlichen wie gleichen Gründen fasziniert. Denn jede könnte Madonna sein. Sie ist durch und durch irdisch. Verrückt vielleicht, aber nicht entrückt.

Was werden

„Andererseits habe ich mir in meiner Jugend immer und immer wieder gesagt, daß ich ‚jemand sein‘ wollte. Ich wollte anders aussehen, mich anders kleiden, anders fühlen.“[2] Man beachte die Reihenfolge und den logischen Zusammenhang. Das Gefühl wird zur Folge des *Äußeren* und somit der *Äußerung*. So wie sie gewesen ist, konnte sie sich nicht mögen und so wollte sie nicht bleiben. Ist man kein *Jemand*, dann ist man ein *Niemand*. Besser kann das bürgerliche Subjekt Subjektlosigkeit und Subjektsuche gar nicht beschreiben.

Das Wirkliche war immer das Andere. Aber sobald das Andere wirklich wurde, schrie es nach Ablösung. Madonna betreibt Befriedigung durch andauernde Transformation. Das Dasein in Form der Daseinsberechtigung meint also kein wohltemperiertes Beharren, sondern ein tempomachendes Verändern auf der Ebene simulativer Glanzleistungen. Um im Schnelllebigen zu überleben, gilt es selbst noch schnelllebiger zu sein. Madonna ist der Wechsel in Permanenz. Sie kann nicht zu sich kommen, da ihr Sich im *Außer-Sich-Sein* liegt.

Sie verabsolutiert damit nichts anderes als das kategorische Entwicklungsprinzip des bürgerlichen Individuums, die *Karriere*. *Was werden* statt *Wer werden*, ist da stets angesagt. Etwas werden muß selbstredend nur jemand, der nichts scheint. Damit offenbart sich freilich auch die ganze fetischistische Bezüglichkeit des Menschen auf sich selbst, er kann sich nicht einfach als Daseiender akzeptieren, sondern nur als Soseiender.

Es stellt sich daher auch weniger die Frage, ob man die diversen Veränderungen unseres Stars ihrem jeweiligen Inhalt nach untersuchen soll. Das ist letztlich nachrangig, mehr eine Debatte über Werbung und Mode, kurzum aktueller Auffälligkeit und Adäquanz. Modus und Form sind der Inhalt, sie wollen partout nicht dialektisch sein, sondern ganz metaphysisch: „It is“ oder noch deutlicher: „That’s it“. Sie sind Manifestation, nicht Reflexion. Die Kritik der Affirmation kann also nicht bloß das Verborgene, Hintergründige suchen, sie muß die Oberfläche schon ernst nehmen. „The truth is never far behind“ philosophiert die Künstlerin (Live to tell/True blue 1986). Wer eine *echte* Madonna sucht, ist schon auf der falschen Fährte. Aber was ist heute noch echt? Gar echt echt?

„Can you see the real me, can you can you?“ fragte schon eine Band mit dem bezeichnenden Namen *The Who* (Quadrophenia 1973). Die selbstgestellte Frage nach dem „Who’s that girl?“ ist bis jetzt jedenfalls nicht zufällig unbeantwortet geblieben. Sie führt in die Irre, läßt rätseln, wo eigentlich eine Kritik des Rätsels angesagt wäre, Einwände gegen die Geheimnistuerei vorgebracht werden müßten. Wozu also wissen, was hinter Madonna steckt? Nicht einmal, wie sie eigentlich aussieht, ist bekannt. Je mehr sie wirkt, desto mehr entwirklicht sie sich.

Schlußendlich interessiert auch gar nicht *sie*, sondern ihre *Machart*. Diese bestimmt die Macht am Markt. Das „Who?“ wird überhaupt schön langsam hinfällig, wenn hier Wesen und Erscheinung mehr denn je eins sein wollen. Schon Hegel orakelte nach einem Madonna-Konzert: „*Das Sein ist Schein*. Das Sein des Scheins besteht allein in dem Aufgehobensein des Seins, in seiner Nichtigkeit; diese Nichtigkeit hat es im Wesen, und außer seiner Nichtigkeit, außer dem Wesen ist er nicht. Er ist das Negative, gesetzt als Negatives. Der Schein ist der ganze Rest, der noch von der Sphäre des Seins übriggeblieben ist.“[3] Kurzum: Sie gibt uns den Rest.

Es klingt daher wie die Konstruktion eines progressiven Mythos, wenn Diedrich Diederichsen schreibt: „Das Wichtigste an Madonna ist, daß sie die Distanz zwischen ihren Inhalten und ihrer Person immer in den Mittelpunkt gestellt hat, so sehr, daß die Nichtidentität zwischen Show und Wirklichkeit wieder in gewissem Maße zu ihrem Inhalt wurde, daß dabei eine neue Identität herauskam. Nun allerdings nicht mehr zwischen einem reaktionären Mythos und seinem Opfer, sondern zwischen einer erkämpften, neuen Position und ihrer Autorin.“[4] So ganz sicher dürfte er sich allerdings auch nicht sein, wenn er schließlich meint, daß sich die regressiven Tendenzen in der Popmusik durchgesetzt haben: „Der letzte mögliche, fortschrittliche Pop-Mythos war der von den durchschauten, auf Distanz gehaltenen, beherrschten falschen Verhältnissen, dem Lachen und Tanzen auf dem Groove des Falschen, das etwas Richtiges, Souveränes, Wirkliches abwirft. Heute wollen die Leute wieder falsche Echtheit statt echter Falschheit.“[5]

Das Ende vom Lied

Eine zentrale Frage ist auch, warum es gerade die Musik sein muß, warum der Transport der Bilder und Sprüche des Tones bedarf. Eben weil er laut ist, weil er schreit. Das Hören ist weniger selbstbestimmt als das Sehen, man kann die Ohren nicht so einfach schließen wie die Augen. Man kann

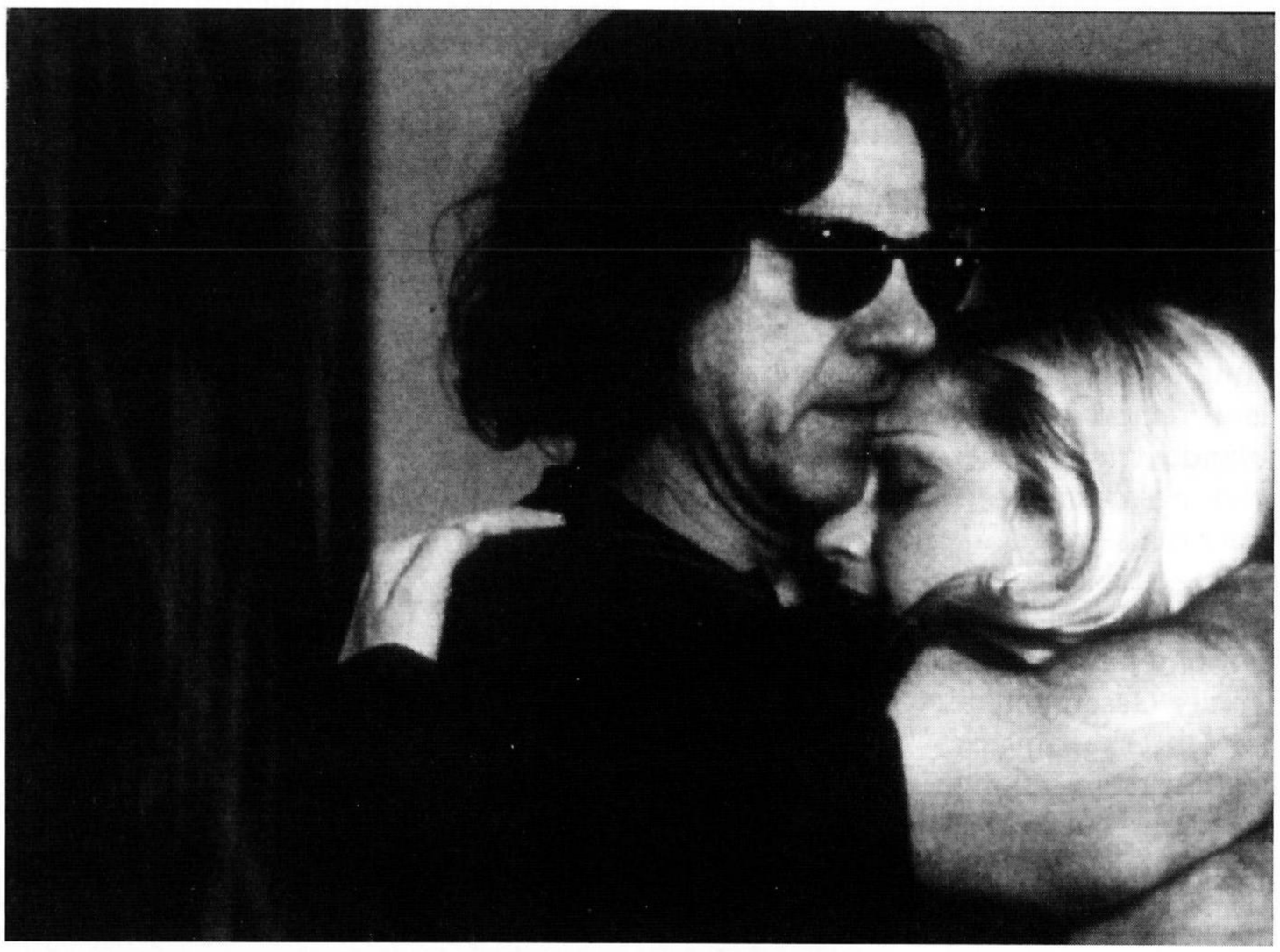
noch weniger leicht weghören als wegsehen. Man hört schneller als man schaut. Die Belieferung mit Tönen kennt kein unmittelbares Nein. Gehorcht wird weil gehört. Musik ist die Aufdringlichkeit schlechthin. In der Symbiose des Videoclips können sodann bisher ungeahnte Synergieeffekte puncto Stimmungsmodulation durch Imperativisierung der Sinne erzielt werden.

Daß Madonna in ihren Songs meist in der musikalischen Banalität verbleibt, ist fast überflüssig zu erwähnen: Affirmative Schlager wie „Where's the party?", wo die verlängerte Werkbank, die Kulturindustrie, besungen wird, oder naives Trällern bei „Love makes the world go round" (beides auf „True blue" 1986) zeugen davon. Manchmal ist Madonna gar ein artiges, altkluges und biederes Kind: „Don't forget that your family is gold" singt sie auf „Keep it together". Im gleichen Cut wird sie sogar offen reaktionär: „Cause blood is thicker than any other circumstance." (Like a prayer 1989).

Doch das ist kein spezifisches Problem, schon gar nicht ihres. Das *Lied* gerät an seine immanenten Schranken. Es hat sich in Form und Inhalt weitgehend erschöpft. Was mit Schubert seinen Durchbruch und ersten Höhepunkt erlebte, hat in der Rock- und Popmusik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu seiner demokratischen Verallgemeinerung gefunden. Gleichzeitig ist es als *song* zum Idealtyp *entkunsteter Kunst* (Adorno)[6] geworden. Diese entkunstete Kunst ist jedoch nicht bloß als musikalische Regression zu begreifen, sondern in ihrer positiven Dialektik meint sie auch Selbstbefreiung in Richtung *selber machen, selber spielen, selber komponieren, selber befriedigen.* Jetzt aber ist diese demokratisierte und somit gleichgemachte Kunst ausgelaugt, rappt nur noch dahin, gleicht immer mehr der Repetition und Reinkarnation ihrer selbst.[7]

Auch bei Madonna finden sich die obligaten und abgeschmackten Schemata (Strophe-Refrain-Strophe-Refrain, Dreiklang, einfache tonale Weisen, die Reimform etc.) Es ist die Variation der Variation der Variation. Mehr als gelingende Abgesänge sind hier aber kaum noch möglich, obwohl späte Perlen überraschen und beeindrucken. So ist es durchaus faszinierend wie einige Künstler, etwa Madonna, die restlichen Potentiale erschließen und ausschöpfen. Zweifellos hebt sie sich in ihren besseren Einspielungen deutlich ab von katholischen Suderanten wie *U2* oder vom amerikanischen Singsang á la *REM*.

„Das alles ändert aber nichts an einer Immergleichheit, die das Rätsel aufgibt, wieso Millionen von Menschen des monotonen Reizes noch nicht überdrüssig sind."[8] (Adorno) Wahrscheinlich, weil die Menschen in dieser Monotonie des Alltäglichen leben und die Kulturindustrie diese mit ihren Angeboten auf verschiedenen Niveaus nur ergänzt. *Überdruß* kann erst dann zu einer kollektiv-reflektierten Bestimmung werden, wenn Perspektiven jenseits auch wirklich ausgemacht sind. Ist das nicht der Fall, dann kann der Überdruß (oder gar der Widerstand) bloß eingefordert werden, gegen die Realität des steten Fortgangs ist er allerdings hilflos, auch wenn er Stimmung, ja Bewußtsein mancher Individuen des öfteren ergreift.



Die Fotos stammen aus dem Prospekt des von M. Wö. wärmstens empfohlenen Films von Abel Ferrara »Snake Eyes«. „In Snake Eyes überführt Abel Ferrara das Medium Kino in den reinen Selbstbezug und damit in totale Offenheit. Während sich in herkömmlichen ‚Film-im-Film'-Geschichten nur die Ereignisse rund um die Dreharbeiten als Wirklichkeit behaupten, interferieren bei Ferrara die Ebenen. Dreharbeiten und Gedrehtes verschmelzen zu einem Ganzen, das die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion in einem kontinuierlichen, noch über den Film hinausweisenden Wechselspiel aufhebt." (Anke Leweke und Katja Nicodemus in »TIP« Sept. 1994)

Material girl

Madonna verkörpert die Besonderheit des Nichtbesonderen. Sie ist aus dem Material, aus dem alle sind. „Everybody's in show-biz, everybody's a star", sang Ray Davies schon auf der „Soap opera" der *Kinks* (1975). Nun ist es das Mädchen von nebenan, das zeigt, was alle sein könnten. Sie wird *aufgemacht*, wahrlich zu einem *material girl*. „It's the punk idea of 'anyone can do it'; adapted for the Reagan-Bush era. Through concerted beautification and glamorisation, anyone can look like a member of the ruling class."[9] Man betrachte nur das öffentlich zur Schau gestellte Bildmaterial und vergleiche es mit den inzwischen vielfach publizierten Nacktfotos der unscheinbaren, ja schüchternen jungen Frau aus dem Jahre 1979.[10]

Das Arbeitermädel aus Detroit war in keiner Weise für diese Karriere prädestiniert. Madonna ist kein typisches Produkt der Kulturindustrie, sondern eher ein *untypisches*. Daher ist auch der Haß verständlich, der ihr aus etablierten Kunstfabriken entgegenschlägt. Es ist das *satte Oben*, das das *hungrige Unten* nicht will. Unten soll unten bleiben. Doch auch wenn unten nach oben kommt, ist damit eigentlich nichts erreicht. Sie hat endgültig demonstriert, daß das proletarische Exponat genauso penetrant und arrogant sein kann wie die gehobenen Künstleranten. Vom Arbeitermädel zum Megastar. Das zeigt die Durchlässigkeit

des Kapitalismus, aber auch die Zu-, ja Abrichtung der Durchgelassenen.

Madonna, das ist die Demokratisierung der Anmaßung. Aber sie will das gar nicht überwinden, sie will dem vielmehr gleich sein. Ihre Kritik schreit stets: „Ich auch!" Verachtung bestraft sie, indem sie sich Achtung verschafft, nicht indem sie das Prinzip der Verachtung bekämpft. Aber vielleicht wäre das auch zuviel verlangt? Vielleicht liegen dort die Grenzen des Pop, nicht nur jene der Ciccone. Was sie auszeichnet, eben zu einer „großen Künstlerin" macht, ist, daß ihre subjektiven Verwirklichungen gefährlich nahe den objektiven Schranken der Kultur überhaupt verlaufen. Sie schöpft aus dem fast ausgeschöpften Ausschöpfbaren, aber sie schöpft – noch. Wieder einmal geht es um den Rest.

Schamlose Projektionen

„Madonna ist die wandelbarste Projektionsfläche in Form eines menschlichen Stars, die dieses Jahrhundert geschaffen hat."[11] Eine Leistung besteht darin, daß Madonna sich dem Tempo der kulturindustriellen Verwertungsmaschine synchronisieren konnte. Es ist dieses intuitive und sich perfektionierende Erfassen der Gesetzlichkeit der Unterhaltungsindustrie, das Madonna vor anderen auszeichnet. Wobei das Wort *Erfassen* ganz absichtlich anderen, stärkeren Termini vorgezogen wurde. Es meint nicht *Begreifen* oder *Erkennen*, es ist eher anzusiedeln auf der Ebene pragmatisch reflektierter und reformierter Erfahrung. Es ist schlau, nicht unbedingt gescheit. Raffinesse ist wichtiger als Intelligenz.

Anwendung und Ausnutzung sind durch und durch schamlos: *Wenn ihr es so wollt, dann sollt ihr es so haben – bis zum Geht-nicht-mehr!* Natürlich realisiert sich Madonna über den Markt, aber sie wird nicht bloß realisiert, sie verwirk(lich?)t sich auch selbst, auch wenn es das Selbst gar nicht mehr gibt. Das klingt paradox, läßt sich aber erklären: Madonna hat dieses Passiv der Verwertung so internalisiert und repersonalisiert, daß es schon wieder als Aktiv erscheint. Die leidenschaftliche Leideform wird als Tätigkeitsform wahrgenommen. „In this view, 'Vogue' is a dizzy, confounding moment in which the apparently reactionary and ultra-conformist becomes revolutionary: meaning implodes, turns evanescent."[12]

Diedrich Diederichsen meint: „Madonnas zur Schau gestellter Genuß an ihren Triumphen, in offen als falsch kenntlich gemachten Verhältnissen, erlaubt es überhaupt erst, die Kosten und die Chancen von unvorhergesehener Souveränität im Pop im Zeitalter seiner totalen Industrialisierung zu verstehen und zu diskutieren. Wenn Madonna auf Prostitution anspielt, dann aber auch weil sie diejenige ist, die im Massen-Pop-Bereich, der ansonsten ein einziges kostenloses Pornotopia ist, die Bezahlung und Nichtauthentizität, die Anerkennung der entfremdeten Arbeit statt der Verklärung als kostenlose, frei verfügbare Liebesdienste eingeführt hat. In dem Sinne, daß eine Prostituierte immer noch besser dran ist als die legal umsonst vergewaltigte Ehefrau."[13] – Wird noch prostituiert, wenn die Prostituierte sich selbst so leidenschaftlich prostituiert? Mehr als

gestellt ist diese Frage hier aber nicht. Eines ist allerdings klar: Die Ciccone ist keine Ciccolina.[14]

Madonna bedarf jedenfalls permanent der Neuinszenierung, nicht bloß der selbstgecoverten Reprise. Nach den obligaten kulturindustriellen Gesetzen könnte Madonna längst ausgespuckt sein, doch irgendwie kratzt sie stets die Kurve. „Beim Frühstück glaubten sie, mich völlig durchschaut zu haben, und beim Abendessen bin ich schon wieder ganz anders",[15] sagt sie, oder: „Sie dachten, eines Tages würde ich sang- und klanglos wieder verschwunden sein. Aber ich blieb. Und das machte manche Leute geradezu rasend."[16]

Nun denn, das Sang- und Klanglose war nie Madonnas Kennzeichen. Selbst die Skandale wirken inszeniert, und doch wiederum auch nicht. Sei es als sie 1989 gegen die Kirche (*Like a prayer*) ansang oder 1994 in der *Late Show With David Letterman* dreizehnmal das Wort *fuck* verwendete und Letterman einen „alten Wichser" nannte, nachdem dieser insistierend versuchte, über Madonnas Sexualleben zu sprechen. „Jetzt lecken Sie mich am Arsch" meinte sie dann noch zu ihm, und kurz vorher: „Mit mir muß wirklich was nicht stimmen – sonst würde ich hier nicht sitzen."[17] Dem ist nicht zu widersprechen. Aber auch das ist nur eine Facette, Monate später spielt sie bei Gottschalk das Lämmlein.

Überaffirmation und Kitsch

Die letzte Steigerung des bürgerlichen Subjekts, auch als solches Existenz zu behaupten, ist die Überaffirmation: *Ich bin, weil ich dafür bin.* Das Müssen wird in ein Wollen überführt. Das Für-Sich verschwindet im An-Sich, die Bestimmung löst sich auf in der unmittelbaren Beschaffenheit. „Die unterste Stufe der Weisheit"[18] wird als letzter Hit verkauft. Hier winkt nichts anderes als die sekundäre Barbarei auf der Erkenntnisebene, die quasi als krude Biologie des Verhaltens über uns kommen soll. Der in postmodernen Diskursen unbeliebte Hegel schrieb da ganz richtig: „Auch die Tiere sind nicht von dieser Weisheit ausgeschlossen, sondern erweisen sich vielmehr, am tiefsten in sie eingeweiht zu sein; denn sie bleiben nicht vor den sinnlichen Dingen als an sich seienden stehen, sondern verzweifelnd an dieser Realität und in der völligen Gewißheit ihrer Nichtigkeit langen sie ohne weiteres zu und zehren sie auf; und die ganze Natur feiert wie sie diese offenbaren Mysterien, welche es lehren, was die Wahrheit der sinnlichen Dinge ist."[19]

Wo die Überaffirmation mehr ist als ein ausgewiesenes und nachvollziehbares taktisches Kalkül, wo sie sich zum Prinzip aufschwingt, ist sie selbstredend resignativ bis regressiv, und muß als solche bekämpft werden. Schlimm

ist auch nicht der Kitsch – den Kitsch als banalen Kitt der bürgerlichen Seele, den brauchen wir schon –, schlimm ist, wenn der Kitsch nicht als Kitsch wahrgenommen wird. Deswegen ist die gehobene Variante, dieser Kitsch der „Besseren" (Sting, Köhlmeier, Hundertwasser u.v.m.) um vieles gefährlicher als „Marmor, Stein und Eisen bricht / Aber unsere Liebe nicht." Wenn sich Kitsch als Qualität präsentiert, ist Denunziation geboten.

Kitsch meint Bestätigung der Betätigung. Er ist daher keine fixe oder sachliche Größe, die aus dem Werk selbst anhand der Techniken, der Machart, der Vermarktung oder des Publikums abgelesen werden könnte, sondern ergibt sich aus dem Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen es zutage tritt. Musik etwa, die vorgestern noch avantgardistisch, aussagekräftig und aufrüttelnd gewesen ist, kann bei den nachkomponierenden Epigonen schon unerträglich, kitschig und reaktionär geworden sein. Das Werk ist nie es allein, es ist stets das Werk einer Zeit.

„Kitsch ist die eingängigste, widerspruchsfreieste Form herrschender Kultur",[20] schreibt Julius Mende in einem sehr instruktiven Beitrag zum Thema. Wenn wir beherrscht werden, sollten wir nicht so tun, als ob wir nicht beherrscht werden würden. Die materielle Verbundenheit muß freilich nicht als ideelle Akzeptanz daherkommen, im Gegenteil, es geht darum, sich zwischenzeitlich Distanz zu verschaffen, um Reflexion zu ermöglichen.

Nichtsdestotrotz aber auch umgekehrt: Wer nicht zwischendurch mal saufen, fernsehen, blödsein, einen Einkaufsbummel machen oder schlechte Musik im Auto hören kann, versetzt sich in Halluzinationen ob der Reinheit der Kritik, nach der dann nichts mehr übrigbleibt, auch nicht der Kritiker. Das ist auch mit ein Grund, warum radikale Kritik in ihrer notwendigen Abgehobenheit manchmals so weggetreten erscheint. Will sie aber die Oberfläche angreifen, muß sie sie auch erreichen, muß verstehen, sich auf ihr zu bewegen, darf sich bei aller Distanz zum Alltäglichen auf keinen hehren Standpunkt zurückziehen. Sie ist Teil des Lebens, über das sie hinaus will.

Jeder soll ohne Gewissensbisse Madonna oder Yes hören, Star Trek oder Kommissar Rex schauen, Umberto Eco oder Asterix lesen. Was eingefordert wird, ist nicht Abstinenz oder Askese, sondern Reflexion und Kritik. Gerade auch die Unterhaltung verlangt nach einer dezidierten Haltung, die sich nicht auf affirmative Stimmung reduzieren läßt, ansonsten ist jene wirklich das, was Günther Anders in ihr gesehen hat: Terror.[21] Progressiv angewandt sind Produkte der Kulturindustrie dann, wenn sie nicht gleich Sirenen wirken und uns zu Fans degradieren. Dies auszuführen, wäre aber ein eigenes Programm.

Beschau und Begierde

Die sinnliche Gewißheit wird in der Überaffirmation jedenfalls nicht wie im gesunden Menschenverstand einfach hingenommen, sondern jene stilisiert sich hoch zur euphorischen Bejahung. Das Dumpfe gefällt sich, indem es sich ergrellt. In diesem Scheinwerfer ist auch Madonna zu sehen, dort glänzt und strahlt sie. „Sie genießt die Beschau"[22] schreiben Penth & Wörner völlig richtig. Sie kultiviert sie geradezu. „The voguers' fantasies are so conventional, so colonised, as to verge on a parody of straight values. They want to possess the opulence of the millionaire, or better still the rich man's wife. Their ideas of what it is to be female are as reactionary as they come – being a real woman means knowing the arts of seduction, having everything but not having to pay for it, passivity, conspicuous consumption, vanity. Vogueing is a perfect example of Jean Baudrillard's concept of 'hyper-conformism': the feedback loop that occurs when real people simulate the media's representations. Vogue is probably the almost alienated subculture in the world. And beneath its glittering surfaces lurks the grim reality of poverty and danger."[23]

Es ist die anhaltende Kontinuität des *peeping*, die eigentlich überrascht. Klassenübergreifend will sie zur Onanie zwingen. Madonna kollaboriert mit der Lust der Männer. Primitiv, wie diese dimensioniert ist, ist das keine allzu große Schwierigkeit. „Wenn die Typen sich aufgeilen wollen, dann sollen sie doch", scheint ihr Motto zu sein. Solch „Kleinigkeiten" belästigen weniger als sie belustigen. Nicht Zurückweisung der männlichen Objektmacherei ist die Devise, sondern Zuspitzung. Die Männer werden damit auch tatsächlich mehr der Absurdität und Lächerlichkeit preisgegeben als durch ein verkürztes und defensives PorNO.

Aus der Negation folgt bei Madonna jedoch keine höhere Kritik, sondern bloß der spielerische Umgang mit den Geschlechtsverhältnissen. Was auch nicht wenig ist. Prototypisch dafür ist etwa die Umkehrung des Rollenklischees im Film „In bed with Madonna" (1991), wo gleich Frauen beschürzte Männer in Spitzen-BHs um das Bett ihrer Angebeteten, klarerweise Madonna, hüpfen: „Ich lag auf diesem roten Samtbett und habe *Like a virgin* gesungen, und dabei habe ich diese ganze Playboy-Bunny-Chose umgedreht, zwei Playboy-Bunnies in Kostümen, die ihre Körper in eine unnatürliche Form pressen, aber diesmal sind's eben Männer."[24]

Madonna sieht sich als Fortsetzung, nicht als Gegensatz zur Frauenbewegung. Womit über Gelingen oder Mißlingen dieses Ansinnens allerdings noch gar nichts ausgesagt wird. Sie durchbricht die Geschlechterfronten, Herrschaft und Macht werden zwar ihrer gesellschaftlichen Positionierung entkleidet, aber desgleichen werden sie stets reetabliert. Fast nackt werden sie nun als ontologische Größe vergöttert. Madonnas Kunst ist somit durchaus in Zusammenhang mit den Fotos von Helmuth Newton oder den Schriften der Camille Paglia zu nennen.[25]

Man sollte insgesamt vorsichtig sein, wenn von Subversion durch Affirmation oder Ähnlichem gesprochen wird. Madonna etwa ist keine Gesellschaftskritikerin oder gar getarnte Revolutionärin. Es ist gelinde gesagt eine Übertreibung, wie Diederichsen von ihr zu sprechen als „der letzten möglichen Verkörperung eines Mediensuperstars, der an die Möglichkeit erinnerte und auch an sie selber zu glauben vorgab, Popmusik als Subversionsstrategie einzusetzen, die das Recht auf Party und Ferien für alle (und nicht nur für eingeweihte Undergroundler) symbolisch stark machen wollte."[26] Sie hält uns den Spiegel vielmehr bloß vor, nicht um sich darin zu erkennen, sondern um sich gleich ihr aufzuputzen.

Vögeln und beten

Schon die Namensbeibehaltung verweist auf den religiösen Hintergrund, ebenso das rituelle Beten vor den Konzerten. Madonnas Sprache und Gestus sind durch und durch religiös. Sie ist eine *Vorbeterin*, die modernste, die wir je hatten. „Ich bin die Prophetin eines neuen Lebensstils",[27] verkündigt sie. Es ist profanes und vor allem *exoterisches* (nicht: esoterisches!) Gottsuchertum im Zeitalter der regressiven Zersetzung des Religiösen, das uns hier anmacht. Daß diese Verkündigung kirchlicherseits nur als Versündigung aufgefaßt werden kann, ist so klar wie daneben.

„Aber ich bin davon überzeugt, daß Religion und Erotik sehr viel miteinander zu tun haben. Und ich glaube auch, daß meine ursprünglichen Gefühle von Sexualität und Erotik daher kommen, daß ich früher oft in die Kirche gegangen bin."[28] Zweifellos, Religion, vor allem die katholische, ist geradezu als sexuelles Surrogat zu fassen. Die Abfeierung der Verbote ist wahrlich fetischierte Sublimation. Die Lustfeindschaft der Kirche ist umgepolte Lust, sie soll sich nicht in originärer Form äußern, sondern eben in einem *Außer-Sich-Setzen*. Sie zelebriert sich in Ansprachen und Gesängen, Riten und Düften, Gewändern und Masken. Eine Messe kann durchaus als geistlicher Koitus empfangen und empfunden werden. Sie unterstellt *Eins-Werden* mit Gott. Ihr Faszinosum liegt in ihrer orgiastischen Veranstaltung. Der Pomp des Katholizismus ist eine der raffiniertesten Umleitungen sexuellen Wollens.

Wir sollen selig sein, es ist der Leib Christi, der über uns kommt. „Kruzifixe sind sexy. Weil ein nackter Mann da drauf ist", sagt Madonna.[29] Oder: „Es ist sehr sinnlich, und alles dreht sich darum, was man nicht tun darf. (...) Im Grunde ist der Katholizismus sehr sadomasochistisch."[30] Das Unbefriedigte erfährt in der Kirche sein inneres Ventil. Dort, wo das *Nichttun-Dürfen* so zentral ist, ist das *Tun* das entscheidende Thema. In der Kirche geht es um das Vögeln.

Madonna entmystifiziert aber nun nicht die Religion, sie sakralisiert die Sexualität, ideell ist bei ihr zwischen Beten und Vögeln kein Unterschied. Ihr Vögeln ist Beten. Ihr Beten ist Vögeln. Und die Konzerte heilige Messen. Der transformierte Fetisch wird öffentlich zur Schau gestellt, ist nicht mehr geheim. In der Madonna kommt der Katholizismus zu sich. Der Papst könnte eigentlich dankbar sein. Vielleicht kommen sie ja auch noch zusammen.

Lecken und blasen

Madonna ist die Indiskretion in Person, die konstruierte Inkarnation des Anrüchigen. Sie weiß: Was nicht auffällt, fällt ab. Sie beendigt die Verlogenheit, nicht aber die Lüge. Die Intimität geht dabei jedoch nicht vor die Hunde, sie feiert eine seltsame Auferstehung dadurch, daß sie im Morast von Moral und Markt, den unter das Volk gemischten Informationen ganz einfach versteckt wurde. Madonna erzählt so viel, daß sie das Wichtigste bei sich behalten kann.

Gerade deshalb, weil sie sich so „freizügig" *offenlegt*, ist sie umgekehrt freilich auch schwer *aufmachbar*. Sie ist nicht „die öffentlichste Frau dieser Erde",[31] wie das Zeitgeistmagazine gläubig versichern, sondern die *veröffentlichste*. Daß Madonna gern geleckt wird und weniger gern bläst, mag stimmen oder nicht, es ist wahrhaft nur in einer verklemmten und spießigen Gesellschaft von öffentlichem Interesse, in einer Gesellschaft, in der ganz offensichtlich zu wenig geleckt und geblasen wird.

„Express yourself", proklamiert sie. Ursprung und Äußerungsform sind und bleiben katholisch befangen, aber das „Demonstriere Dich!" ist tendenziell antireligiös, zumindest weniger christlich als das „Du sollst nicht" der alten Frauenbewegung. Jenes bleibt nur affirmativ hängen, steigert sich nicht zu Selbstreflexion und Selbstkritik. Das *Zeigen* verkümmert im *Inszenieren*, der zunehmend einzig möglichen Form der Präsentation. Jenes wird kulturindustriell ertüchtigt sowie erstickt, wenngleich es etwas anspricht, was über den Markt hinaus will, nicht von ihm apriori präformiert ist, sondern erst a posteriori deformiert werden muß.

Können und Müssen

Und immer nagt das proletarische Minderwertigkeitsgefühl, das es zu überwinden gilt. Sei es die Abnabelung vom Vater – „I'm not a baby", singt sie in „Papa don't preach" (True blue 1986) – oder die Anerkennung in verschiedensten Branchen und Medien. Stets geht es um die Akzeptanz. Ohne Verwandlung wird die Ciccone aus Detroit nicht ernstgenommen. Jahrelang hatte sie sich um diese Musical-Rolle gerissen. Zurecht meint sie, Evita zu sein. Sie ist Evita Peron wie sie Grace Kelly sein wird oder Marylin Monroe oder Jacky Onassis – ja selbst Dolores Ibarruri oder Rosa Luxemburg könnte sie sein. Sie kann das.

Nachdem Filme wie „Shanghai surprise" (1986) oder „Who's that girl?" (1987) zurecht belächelt wurden, galt es, sich nicht unterkriegen zu lassen, es den Snobs in Hollywood zu zeigen.

Und nicht nur ihnen. Immer wieder muß sie beweisen, daß sie es doch kann. „Hollywood hat lange nicht an mich geglaubt. Jetzt sind wohl endgültig alle Zweifel bestätigt“,[32] sagte sie nach Verleihung des *Golden Globe*.

Dieses *Können* ist ein *Erlernen*. Zweifellos. Ihre Begabung ist durchschnittlich, aber ihr Instinkt ist groß und ihr Fleiß noch größer. Die Frau, die mit „Holiday“ ihren ersten Hit hatte, war in den letzten fünfzehn Jahren kaum auf Urlaub gewesen. Ihr wurde wirklich nichts in die Wiege gelegt. „Um als Schauspielerin anerkannt zu werden, muß ich einfach sehr hart arbeiten, tun, was ich tun muß und die Leute reden lassen, was sie wollen. Nur so funktioniert Erfolg. So hat er immer funktioniert.“[33]

Auf die Frage, warum sie so eine schlechte Presse habe, antwortete sie bereits 1985: „Weil für die meisten Leute ein Mädchen mit Erfolg nur eine ist, die es mit einem hübschen, aber leeren Kopf und nicht mit strengen Prinzipien zu etwas gebracht hat.“[34] Die strengen Prinzipien sind es, die dieses *Können*, das ein *Müssen* ist, auszeichnen. „I've learned my lesson well“, singt sie in ihrer wohl gelungensten Ballade „Live to tell“ (1986). Madonna ist eine *Müsserin*. Nicht, ob Madonna singen oder schauspielern kann, ist dann von Belang, sondern ob sie muß. – Sie muß!

Und das stört auch nicht. Was aber immens stört, ist die Ausschließlichkeit, mit der es daherkommt, die Intransingenz, mit der es sich verallgemeinert. Es läßt nichts mehr zu, es richtet ab, es reduziert das *Spüren* auf das *Spuren*. Diese Strenge hat absolutistischen Charakter; würde uns das Wort aus anderen Gründen nicht suspekt sein, dann könnte man dieses Verhalten totalitärer Züge bezichtigen. Gerade da ist auch der Untergang des Aufbruchs in der strengen Zucht zu verorten.

Auf die Frage „Kannst du nicht einmal spontan sein?“ antwortet sie sich selbst: „Ich kanns eben nicht. (...) Ich brauche Ordnung in meinem Leben. (...) Und ich schaffe Ordnung.“[35] Und das, obwohl sie programmatisch anderes verkündet: „Where's the party / I want to free my soul / Where's the party / I want to loose control“ (True blue, 1986).

Wahrlich, Madonna ist eine Hüterin der Ordnung. Nicht Unzucht und Unordnung, sondern *Zucht und Ordnung* sind eigentlich ihre Themen. Es geht um Macht und um Kontrolle. Die offene Schlagseite des Reaktionären quillt gerade durch eine Figur wie Evita auf Madonna. Sie wird regressiv. Die starke Frau schreit nach der starken Hand. „Give me strength, give me joy my boy“ singt das „boy toy“ auf „Like a prayer“ (1989). Mussolini und Peron nehmen Aufstellung, anstatt in Deckung zu gehen. Madonna kokettiert mit dem Faschismus, man kann und soll es nicht anders benennen.

Künstlerisch ist Evita der Durchfall,[36] aber industriell ist das der eigentliche Durchbruch. Hollywood muß sie nicht nur ernst nehmen, Hollywood muß sie in Zukunft sogar nehmen, wann immer sie genommen werden möchte. In einigen Jahren werden sie vor der vom *girl* zur *Diva* gewandelten Frau auf den Knien liegen. Dort will Madonna sie auch haben. Sie will Verehrung und Huldigung. Ihr Name verdeutlicht ihr zentrales Verlangen: *Anbetung*. Aus dem „I wanna be loved by you“ der Marylin Monroe ist „You must love me“ bei Madonna geworden. Der *Oscar* ist nur eine Frage der Zeit. Warum sie heuer keinen bekommen hat, ist eigentlich schleierhaft. Aber sie schafft es, weil sie sich dazu geschaffen hat. ■

Dr. Franz SCHANDL ist Historiker und Publizist.

Anmerkungen

1 Madonna im Gespräch mit Norman Mailer, »Playboy« 10/94, S. 36.
2 »Musik Express/Sounds», Nr. 4/89, S. 38.
3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Wissenschaft der Logik II. (1816), Werke 6, Frankfurt am Main 1986, S. 19.
4 Diedrich Diederichsen, Offene Identität & zynische Untertanen; in: Diederichsen, Dormagen, Penth & Wörner, Das Madonna Phänomen, Hamburg 1993, S. 11-12.
5 Ebenda, S. 21.
6 Vgl. Theodor W. Adorno, Zeitlose Mode. Zum Jazz (1953); in: ders., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1976, S. 159.
7 Vgl. unsere flüchtige Skizze über Bands wie *Pink Floyd* oder die *Rolling Stones*: Franz Schandl, Tyrannosaurus Rock. Mißlungene Reinkarnationen, »Volksstimme«, 17. August 1995, S. 22. In der sogenannten E-Musik könnte man vielleicht die *minimal music* (Philipp Glass & Co.) als Pendant ausmachen.
8 Theodor W. Adorno, Zeitlose Mode. Zum Jazz, S. 145.
9 Simon Reynolds/Joy Press, The sex revolts, Serpentins Tail 1995, S. 319.
10 Vgl. »Penthouse« 9/85.
11 Boris Penth/Natalia Wörner, Das elfte Gebot: Madonna Ciccone; in: Diederichsen, Dormagen, Penth & Wörner, Das Madonna Phänomen, S. 28.
12 Simon Reynolds/Joy Press, The sex revolts, S. 321.
13 Diedrich Diederichsen, Offene Identität & zynische Untertanen, S. 16-17.
14 Zu Norman Mailer sagt sie: „Jedesmal wenn ich mir einen Pornofilm anschaue, kann ich mich kaum halten vor Lachen (...) Ich finde sie komisch, weil in Pornos immer versucht wird, die fadenscheinigsten Vorwände fürs Ficken zu konstruieren.“ (»Playboy« 10/94, S. 40.)
15 »Wiener«, Juli 1991, S. 152.
16 »Musik Express/Sounds« 4/89, S. 38.
17 »Playboy« 10/94, S. 26.
18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes (1807), Werke 3, Frankfurt am Main 1986, S. 91.
19 Ebenda.
20 Vgl. Julius Mende, Das Recht auf Kitsch, Beitrag in diesem Heft.
21 Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen, Band II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution, München 1980, S. 136.
22 Boris Penth/Natalia Wörner, Das elfte Gebot: Madonna Ciccone, S. 39.
23 Simon Reynolds/Joy Press, The sex revolts, S. 320.
24 »Playboy« 10/94, S. 36.
25 Boris Penth/Natalia Wörner, Das elfte Gebot: Madonna Ciccone, S. 84.
26 Diedrich Diederichsen, Offene Identität & zynische Untertanen, S. 22.
27 »Basta« 7-8/91, S. 172.
28 »Playboy« 10/94, S. 41.
29 »Penthouse« 9/85, S. 60.
30 »Playboy« 10/94, S. 41.
31 »Basta« 7-8/91, S. 171.
32 Madonna laut »News« 4/97, S. 162.
33 »Musik Express/Sounds« 4/89, S. 38.
34 »Penthouse« 9/85, S. 158.
35 Madonna laut »Wiener«, Juni 1991, hier zit. nach: Boris Penth/Natalia Wörner, Das elfte Gebot: Madonna Ciccone; S. 48.
36 Über Andrew Lloyd Webbers Musik sollte man keine Zeile verlieren, das ist Kitsch der übelsten Sorte, arrogantes Abtun daher die angemessene Reaktion.

Das Recht auf Kitsch*

Julius MENDE

Der Auffassung kritischer Intellektueller, daß dem Begriff Kitsch ein abwertendes Urteil von Bildungsschichten gegenüber dem Geschmack der Unterschichten innewohne, könnte ich rasch zustimmen, wenn ich nicht überzeugt wäre, daß jedes gesellschaftliche Milieu sein eigenes Kitschkästlein hat. Denn der Mensch braucht Kitsch – darüber noch weiter unten.

So gibt es den Nobelkitsch, den Intellektuellenkitsch, den Proletenkitsch und jeweils auch den Jugendkitsch dieser sozialen Schichten – selbstverständlich vielfältig vermischt und gebrochen, je nach weiter spezifizierbaren Milieus. Im allgemeinen Sprachgebrauch hat sich freilich die Bezeichnung Kitsch nur für den Kitsch der Unterschichten durchgesetzt. Diese Schwierigkeit könnte nahelegen, den Begriff Kitsch überhaupt zu meiden – man möchte schließlich nicht an der Diskriminierung breiter Bevölkerungsteile und ihrer ästhetischen Vorlieben teilhaben.

Kitsch als Herrschaftsinstrument

Um mich der Frage des Kitsches in der Jugendkultur zu nähern, scheint es mir notwendig, auch grundsätzlicher auf den „Kitsch-Begriff" einzugehen. Faßt man das Etikett Kitsch vorwiegend als Bezeichnung formal minderwertiger „Kunst", bleibt die Auseinandersetzung über die inhaltliche Seite auf der Strecke. Da der Hauptstrom der Kunstkritik formalistisch orientiert ist, das Wie also über das Was stellt, durchaus im Bewußtsein, daß beides nicht zu trennen ist, wird der Kitschvorwurf meist zu einem formalästhetischen Werturteil. Der virtuose Kitsch der herrschenden Kunstproduktion, zum Beispiel Hundertwassers Hervorbringungen der jüngsten Zeit, blieben dabei ungeschoren.

Ich sehe den Kitsch primär als inhaltliche Konzeption, deren vornehmste Absicht die Bestätigung herrschender Wertsysteme ist. Diese gemütliche Bestätigung kann eben in unterschiedlicher ästhetischer Virtuosität vorgetragen werden. Die möglichst eingängige – ästhetisch ansprechende – an den Sehgewohnheiten der Adressaten anknüpfende Vermittlung herrschender Werte wie Familie, glückliche Kindheit, heile Landschaft, saubere Politik etc. ist für mich Kitsch. Das bedeutet also, daß das Werbefernsehen, der Großteil der Fernsehfilme, die herrschenden Modemuster, die verbreiteten Bau- und Wohnformen Kitsch sind – konsequenterweise auch die nicht subkulturellen Formen der Jugendmode, der Jugendunterhaltung und der Musik- und Bildkultur, die alle ja vorwiegend von Erwachsenen für Jugendliche gemacht werden.

Eine kleine Schwierigkeit am Rande ist die Tatsache, daß subkulturelle, halbwegs authentische Jugendkultur durch ihre gesellschaftliche Akzeptanz und Integration zur herrschenden Kultur werden kann, die Punkfrisur von Bundy also Kitsch sein kann. Wenn alle Minister/innen mit Punkfrisuren herumlaufen, wäre die Zugehörigkeit zur herrschenden Kultur als Kultur der Herrschenden ja eindeutig. Mit meinem 68er-Schnauzbart à la Günter Grass ist das geschehen. Fast alle jüngeren Polizisten sehen inzwischen so aus wie ich. Aber die nächste Generation von Polizisten wird trotzdem wahrscheinlich nicht mit Punkfrisuren herumlaufen – höchstens in der Freizeit als Milieuspione. Es gibt also Protestsymbole, die leichter, und solche, die schwerer integrierbar sind. Zum Beispiel setzt sich der Kurzhaarschnitt der seinerzeitigen Jungnazis derzeit flächendeckend durch.

Es entspricht dem Zeitgeist, mit der Revision der kritischen Geschichtsschreibung über die Nazis auch deren Symbolisierungen umstandslos in die Massenkultur zu reintegrieren. Das tun Erwachsene, zum Teil ganz bewußt, über Modeindustrie und Bodystyling. Das ergibt die Frage, ob es überhaupt eine von der Jugend kreierte Jugendkultur gibt. Wahrscheinlich setzt oppositionelle Jugendkultur eine oppositionelle Jugendbewegung voraus. Die Deutsche Jugendbewegung zu Beginn des Jahrhunderts war jedenfalls von jüngeren Erwachsenen inszeniert worden (Fischer, Walter Flex u.a.). Geistige Stammväter der 68er waren Erwachsene, und die Musikszene wurde auch damals von jungen Geschäftsleuten beherrscht, die dann Beatles und Stones und andere pushten.

Grotesker Schmuck für den Faschingsball

Kulturen des Widerstandes können also sehr rasch Bestandteil der herrschenden Kultur werden, aber nur dann, wenn ihr inhaltlicher Hintergrund herrschaftsfähig geworden ist. Grass ist von einem Widerstandsliteraten zum Staatsliteraten avanciert, sein Bart wurde vergesellschaftet, erleichtert durch die Tatsache, daß diese Barttracht früher der Schmuck gesellschaftlich akzeptierter Gruppen war – von den Bojaren bis zu den Wiener Fiakern.

Die „Irokesen" der Irokesen hingegen waren nur bei der amerikanischen Urbevölkerung anerkannt. Die Kultur unterdrückter Völker eignet sich nur ausnahmsweise zur Symbolisierung von Herrschaft hierzulande – höchstens als grotesker Schmuck für den Faschingsball. Die Rasta-Zöpfchen der Schwarzen dürften bei uns auch nicht herrschaftsfähig werden. Diese subkulturelle Haartracht verbleibt einer Subkultur mit einer sie umgebenden Kulturschickeria. Das bedeutet auch, daß die Frage, ob etwas Kitsch ist, also herrschenden Geschmack repräsentieren kann, zeit- und publikumsabhängig ist und von der Akzeptanz des symbolisierten Inhalts durch die Herrschenden mitbestimmt ist. Ausübung von Herrschaft wird in der vielgerühmten Informations- und Mediengesellschaft noch stärker als früher auf die Hegemonie im Bereich der symbolischen Formen angewiesen sein. Deren ständige Innovation und Bestätigung ist wesentlich komplizierter als etwa in alten Gesellschaften, wo soziale Differenzierung mit fixen symbolischen Ordnungen, zum Beispiel durch Klei-

---

* Dieser Beitrag erschien erstmals unter dem Titel „Jugendkultur – narzistische Selbstinszenierung als/oder Herrschaftsmechanismus" in der »Zeitschrift für historische Sozialkunde« 4/1994.

derordnungen, festgeschrieben waren. Der rasche Verschleiß von Symbolen heute und der tendenziell plurale Zugang könnten dazu verleiten, soziale Zuordnung und Herrschaftsbedingtheit zu negieren. Wesentlich für die Durchsetzung von Jugendmoden oder auch Protestmoden heute sind die Medien und mit ihnen bzw. durch sie die Modeindustrie. Wie widersprüchlich die Wirkungsweise von Massenunterhaltung im Spannungsfeld zwischen Anpassung und Widerstand sein kann, beschreibt Kaspar Maase in einer kritischen Studie über den Antiamerikanismus der 50er Jahre in Deutschland: „Auf dem Unterhaltungsmarkt ging es ehrlich und demokratisch zu; was dort Erfolg hatte, war legitimiert, weil es vielen zusagte. Massenkultur war ein Geschäft; gerade das garantierte, daß keine moralische Empörung den Rock'n'Roll – und mit ihm die symbolische Rebellion der Arbeiterjugendlichen – aufzuhalten vermochte. Sollten die ‚Kulturträger' ruhig Halbstarke und ‚Proleten' als banausisch verachten – letztlich würden die einfachen Leute die Musik bekommen, die ihnen gefiel: Der Anziehungskraft ihres Geldes konnte das Showbusiness auf Dauer nicht widerstehen. Zusätzlich hatten die kulturell Ausgegrenzten noch die Moral auf ihrer Seite, wenn sie nun wirklich einmal als Kunden Könige sein wollten: sie durften für ihr schwer verdientes Geld einen ehrlichen Gegenwert in Form guter Unterhaltung verlangen. In dieser Sicht waren die Kaufkraft der Mehrheit und die Abstimmung auf dem Markt weitaus demokratischer als jene Schutz– und Erziehungsmaßnahmen zum angeblich Besten des Volkes, die das Urteil bürgerlicher Experten für Kultur und Unkultur in Praktiken der Kontrolle und Entmündigung umsetzten. Wie laut die Herrschenden auch ihr Recht und ihre Kompetenz reklamieren mochten, das Legitime vom Illegitimen zu scheiden – letzten Endes setzten sich die einfachen Leute mit ihrer Kaufkraft durch." (Maase 1993)

Zu meinen, daß diese Branchen alles propagierten, was die Kassen klingeln läßt, ist naiv. Freilich gibt es auch nicht den großen Manipulator des Zeitgeistes, der Modediktate erlassen würde. Maases Beispiel zeigt die Widersprüchlichkeit von Kultur bzw. Massenkultur. Gegen die Jugendbilder, die das Dritte Reich überdauert hatten, war die amerikanische Massenkultur damals emanzipatorisch. Im Land ihrer Entstehung war sie von der Subkultur zur herrschenden aufgestiegen. Heute ist sie Kitsch der Oldies. Ob sich diese in Europa als Subkultur zunächst verfolgte Rock–Kultur allerdings durchgesetzt hätte, wenn sie nicht die Hegemonie des Marktes und amerikanischer Werte repräsentiert hätte, bleibt fraglich. Die inzwischen anerkannten Rockgrößen wurden an die ökonomischen und militärischen Fronten verschickt, um die amerikanische Freiheit des Marktes zu propagieren.

Die Betreiber der immer monopolistischer agierenden Mediennetzwerke wissen genau, was ihren Interessen schadet. Wirklich oppositionelle Subkulturen kommen höchstens als Feindbild in die Medien. Der klügste Herrschaftsakt freilich ist es, der Subkultur durch Integration ihrer Symbole den Stachel zu nehmen. So verwendete die ÖVP bei der letzten Wahl bewußt die Symbolfarbe Rot, weil Grün vergeben und Rot bei den Roten nicht mehr gefragt war. Ich erinnere mich noch an 1970, zur Zeit der Black Panther–Prozesse in New York, als Polizisten zu den schwarzen Musikern am Washington Square Park gingen und ihnen befahlen: „No drums!"

Eine noch perfidere Form der strategischen Kitschproduktion brachte Peter Weibel in einer großen Ausstellung im Museum für Angewandte Kunst vor wenigen Jahren augenfällig zum Ausdruck: Auf einem monumentalen Sockel befand sich eine Glasvitrine. In dieser lag ein Stapel »Kronen Zeitungen« und darauf ein Werk des »Kronen Zeitungs«-Herausgebers Dichand über Kunst. Das Monument wurde dem Kunstförderer Dichand gewidmet. Die Herrschenden produzieren bewußt ästhetischen und literarischen Müll – zunächst zur Verblödung der Massen, das ist normal. Aber dann erheben sie sich noch zynisch über den von ihnen selbst produzierten Müllberg. Es ist wie bei der Aristokratie, die sich in den barocken Zwergengärten die durch Fronarbeit verkrüppelten Untertanen aus Stein nachbilden ließ und deren Anblick noch vergnüglich fand (wie zum Beispiel in Schloß Greillenstein, Niederösterreich).

Kitsch als süßlicher Zuckerguß der Herrschaftsästhetik

Nicht alles ist Kitsch, nicht jede Herrschaftskunst ist Kitsch. Kitsch ist, die eingängigste, widerspruchsfreieste Form herrschender Kultur. Er kann Kunstform und Kunstqualität haben, bis hin zu dilettantischen ästhetischen Dekorbemühungen der liebenden Hausfrau in ihrem Heim. Kitsch ist immer affirmativ, herrschaftsbestätigend. Kitsch ist von Zeit und Publikum abhängig und repräsentiert und reproduziert immer ein Massenphänomen. Er ist daher auf längst anerkannte ästhetische Muster angewiesen. Ein Druck eines qualitätsvollen Impressionisten – einst ästhetisch oppositionell – kann heute im entsprechenden Ambiente Kitsch sein. Kitsch appelliert vorrangig an Gefühle und verweigert bzw. umgeht Reflexion. Er kennt daher keine Irritation. Kitsch ist entproblematisierend, sentimental, harmonisierend, vertraut und eindimensional. Kitsch dominiert die Warenästhetik von Werbung und Design sowie die Unterhaltungsindustrie, aber auch die Kunst in Kirchen, Palais und Banken bzw. ihnen vorgelagerte Regierungs– und Amtsgebäude. Kitsch bedarf der ständigen Wiederholung der gleichen Muster, um Vertrautheit zu erlangen. Das zeigt sich bei den Serienfolgen im Fernsehen ebenso wie bei den Autoserien und ihrem über mehrere Jahre immer gleichen Design. Kitsch bedarf also der Ritualisierung, die auf Gewohnheit statt Reflexion und Wachheit setzt.

Die Notwendigkeit von Kitsch

Die von mir eingangs vertretene These, daß jede Gesellschaftsschicht ihren mehr oder weniger kunstfertig produzierten Kitsch habe, läßt sich mit Siegfried Kracauers Abhandlung über „Erfolgsbücher und ihr Publikum" aus den 20er Jahren illustrieren, wenngleich dieser den Begriff Kitsch nicht anwendet: „Kräftiger Individualismus verbürgt beträchtliche Chancen (der Verbreitung, J. M.) (...) Auch Thieß und Zweig stellen das Individuum in die Mitte. Wo es auftritt, ist Tragik unausbleiblich. Sie bettet das bürgerliche Dasein tief in die Metaphysik ein und übt daher oder gerade in ihren Zerrformen eine starke Anziehung auf das Publikum aus. ‚Der versorgte, verängstigte Mensch dieser Zeit', wird über Zweigs Novellen gesagt, ‚und gerade der Mensch aus den höheren Schichten, der im oft vergeblichen Kampf um die Aufrechterhaltung seines Lebensstandards seine Gefühle fast immer verkapseln muß, greift (...) begierig zu diesen Geschichten, weil in ihnen die Leidenschaften zwar unwahrscheinlich, dafür aber umso prächtiger und ungehemmter sich austoben und das private Schicksal noch in der Katastrophe triumphiert'. Da die Mittelschichten

ihre Zwischenposition wohl als Verhängnis empfinden, sich jedoch unter allen Umständen in ihr behaupten wollen, neigen sie natürlich dazu, sämtliche Verhängnisse zu tragischen Ereignissen zu erhöhen. Das Individuum, die Idee bewahrend, geht tragisch unter, ist auch ein Bestandstück idealistischer Weltanschauung, und so übernehmen die Favoriten begreiflicherweise den Idealismus." (Kracauer 1977)

Diese Merkmale der bildungsbürgerlichen Literatur sind inzwischen zu Merkmalen der Groschenhefte verkommen, wie dies auch für den diesen zugrundeliegenden Naturbegriff gelten mag. Zu Zweigs oder Jack Londons Naturmystik merkt Kracauer an: „Sie ist, wie die Erfolgsbücher beweisen, das große Refugium, nach dem sich die Lesermassen sehnen. Vertrauten sie sich der Ratio an, die mit der Natur nicht zusammenfällt, so wäre unter Umständen ihre Bewußtseinskonstruktion bedroht; bei dem Rückzug in die Natur dagegen bleiben alle problematischen Gehalte unangetastet. Die Natur mag tragisch sein oder dämonisch – gleichviel: sie ist ein sanftes Ruhekissen für alle, die nicht geweckt werden wollen." (Kracauer 1977)

Diese Charakterisierung der Massenliteratur durch Individualisierung und Naturmystik sowie die gezielte Ausklammerung gesellschaftlicher Zusammenhänge mag auch für die ausgesprochene Kitschliteratur gelten. Die Gegenüberstellung von Verstand und Gefühl wirft allerdings ein Problem auf: das Recht auf Kitsch. Der Mensch, „der seine Gefühle fast immer verkapseln muß", hat nach meiner Auffassung ein Recht auf Kitsch und „auf ein sanftes Ruhekissen". Dieser Zustand sollte freilich nicht zum generellen werden. Auch kritische Naturen können nicht in permanenter Anspannung des Intellekts durchs Leben gehen. Erziehung und Bildung widmen der Schulung der Gefühle weniger bewußte Aufmerksamkeit als der des Intellekts. Die Erziehung der Gefühle erfolgt durch das Beispiel, durch Gewohnheit und eben durch den Unterhaltungskitsch. Es gibt viele gebildete Leute, die weitgehend unverbunden neben ihren bewußt kultivierten wissenschaftlichen oder künstlerischen Anschauungen unglaubliche Kitschvorlieben haben bzw. sich in Liebesdingen verhalten wie kleine Kinder (was ja nicht das Schlimmste wäre) oder wie im kitschigen Pornoheft. Nur die Einbeziehung der Gefühle in die Reflexion und ihre bewußte Gestaltung kann das Nebeneinander von Gefühl und Verstand, das es als solches nicht geben kann, tendenziell bewußt aufheben und einen Weg zur bewußten Erziehung der Gefühle weisen. Die Abspaltung von Verstand und Gefühl ist schon Produkt einer spezifisch kleinbürgerlichen Erziehung. Natürliche Gefühle gibt es nicht, sie sind immer mehr oder weniger bewußt gesellschaftlich vermittelt. Das erfordert auch eine bewußte Auseinandesetzung mit dem Kitsch in mir selbst. Nicht mit dem Ziel, ihn sozusagen auf eine kultiviertere Ebene zu heben, sondern um daraus zu lernen, daß es über die Liebe zum Kitsch eine breite Verbindung zu den sogenannten ungebildeten Massen gibt. Es sei nur an das kitschige Stille Nacht–Lied erinnert. Offensichtlich läßt unsere gesellschaftliche Formierung keine anderen Nischen für Gefühle als die Klischees von Liebe, Leid und Natur, und diese in der Gestalt des Warenfetisch – also der Käuflichkeit. Die schönsten Gefühle werden im Werbefernsehen angesprochen. Zuerst kommen die schlechten Nachrichten – die Weltnachrichten, und dann die guten im Werbefernsehen.

Jugendlichkeit und Kitsch

Für Kinder gibt es keine Unterscheidung zwischen Kitsch und „Kunst" – alles ist interessant. Kindheit selbst existiert in unseren Phantasien nur als Kitschfilm. Wie sollten sich die Gefühle erster Verliebtheit anders als in einer Welle von Kitsch artikulieren, in Worthülsen, die den Liebesfilmen entnommen sind? Erst allmählich formiert sich bei manchen eine eigenständige Sprache der Liebe. Sie wird von niemandem gelehrt, außer von Kitschisten. Diese starken Gefühlserlebnisse vom Kitsch befreien zu wollen, hieße, sie in die Sprachlosigkeit zu verstoßen. Kitsch ist ein notwendiges Stadium der Menschwerdung und ein Ruhekissen, um wach zu werden für die bewußte Lebensgestaltung. Erwacht man jedoch nicht, so wird der Kitsch zur Fessel, zur Konvention, die alles erstickt. Es gibt also auch den emanzipatorischen Kitsch und den Revolutionskitsch. Die Mehrheit der Jugendlichen lebt nicht subkulturell im Sinne von subversiv, doch sie lebt in Teilkulturen, verschiedenen Schultypen, Milieus, Fußballvereinen etc. Die meisten Formen jugendlichen Zusammenlebens sind von Erwachsenen präformiert. Diese Jugendlichen leben in weitgehender Übereinstimmung mit den herrschenden Werten. Vielleicht ist der vielbesprochene Generationenkonflikt überhaupt konstruiert, oder er ergibt sich einfach daraus, daß bei Jugendlichen die Verfügung über das Geld zum Konsum durch die Erwachsenen eingeschränkt ist. Selbst die Drogenszene und die Rechtsradikalen sind von Erwachsenen gesteuert. Die religiösen und Parteijugendgruppen sind ohnehin im Schwinden, auch sie sind Kopien von Erwachsenenorganisationen. Bleiben nur noch die Punks und die Autonomen als teils authentische Jugendbewegung. Sie werden dementsprechend polizeistaatlich verfolgt, weil sie an Grundwerten kratzen. Aggressives Betteln und die Besetzung von leerstehenden Häusern sind Verhaltensweisen, die schwer integrierbar sind. Die angepaßte Jugend kauft den Kitsch von der Stange, die Autonomen produzieren ihn selbst. Ihr Räuberzivil, wie es in der Jugendbewegung hieß, ist ein Mix aus Indianer–, Afro– und Rauchfangkehrerkultur mit Nieten und Hund. Die Stiefel kommen vom US–Militär bzw. von Doc Martens: die waren schnell in den Modeboutiquen. Die Sicherheitsnadeln, die Nieten und die bunten Schöpfe gibt es in allen Innenstadtboutiquen bzw. bei Friseuren zu kaufen. Bleibt die Frage des Privateigentums und des Antirassismus. Die Kritik an der Verteilung der Güter in dieser Welt und die Kritik am Rassismus als Mittel zur Aufrechterhaltung dieser unrechten Verteilung der Güter sind nicht integrierbar. Damit bleiben diese freien Jugendverbände ausgegrenzt. Man kann ihre Symbole stehlen, aber nicht den Kern ihrer Handlungsmotive – sie werden nicht zum Kitsch. ■

Mag. Julius MENDE ist Zeichenlehrer und Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Akademie sowie an der Akademie für bildende Künste.

Literatur

Adorno, Theodor W.: Eingriffe – Neun kritische Modelle, Frankfurt 1966.

Eco, Umberto: Über Spiegel, München 1988.

Haug, Wolfgang F.: Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur, Berlin 1980.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse

Maase, Kaspar: Antiamerikanismus ist lächerlich, in: Kulturen des Widerstands, Wien 1993.

Schwendter, Rolf: Subkulturen und „breite organisierte Gegenmacht", in: ebenda.

Ein kurzer Moment, ein langer gewundener Weg und viele verlorene Illusionen

Franz Stephan PARTEDER

"For a brief moment it seemed that rock'n'roll would inherit the world."
John Dalton 1995

I

Einen kurzen Moment lang sah es in den Köpfen vieler Menschen wirklich so aus, als würde die Rockmusik das Erbe einer zum Untergang verurteilten Welt antreten. Aber das ist schon lange her. Kein Jugendlicher, der heutzutage auf Britpop steht und Oasis und Blur hört (womöglich noch auf FM 4) sieht sich allein deshalb schon als Teilnehmer an einer Revolution. Die Kids sind realistischer geworden.

Wir waren anders. Das angeführte Zitat stammt aus dem Begleitheft zur CD „Rock and Roll Circus", die einen gelungenen Jux der Herren Mick Jagger, Keith Richards und John Lennon wiedergibt. Und John Dalton hat im Jahr 1995 im Kultmagazin »Rolling Stone« einen ekstatischen Artikel über dieses Konzert am 11. Dezember 1968 geschrieben: 1968: a very good Year.

Daß 1968 vor allem ein sehr gutes Jahr für die Erinnerungsindustrie einer Bewegung ist, die es so ganz bestimmt nicht gegeben hat, wie sie immer wieder beschrieben werden wird, solange es Menschen gibt, die sich als Alt-Achtundsechziger ausgeben können, das ist die eine Seite. Weil man in einer Zeitschrift wie »Weg und Ziel« aber die Dialektik zelebrieren muß und weil bei Parteifunktionären – wie ich einer bin – die Dialektik immer wieder zu einer Holzhammermethode des Einerseits-Andererseits degeneriert, will ich diesmal von der anderen Seite schreiben.

Ich weiß nicht, ob der Glaube wirklich Berge versetzen kann. Aber eine Sache habe ich selbst erlebt: An Knotenpunkten der gesellschaftlichen Entwicklung können Illusionen (wenn diese Illusionen von vielen Menschen geteilt werden) in der Wirklichkeit praktische und langdauernde Folgen haben; allerdings nicht jene, von denen man anfangs geträumt hat.

Genauso ist es uns vor dreißig Jahren mit der Illusion gegangen, die Rockmusik wäre eine direkt politische, systemsprengende Kraft, sie wäre Teil unserer antiautoritären Revolution. Heute bin ich (vielleicht) klüger als damals, aber ich sehne mich oft nach dem Gefühl dieser Tage zurück: „Love is all you need" oder „Street fighting man" in der Music Box, im Fernsehen eine Sondersendung – Alfons Dalma kommentiert den Pariser Mai 68, im Hintergrund ist eine Straßenschlacht – wir stehen vor dem Hauptgebäude der Grazer Uni, streitend mit Burschenschaftern und Professoren: es geht um die Freigabe von Hörsälen für Diskussionen über Gott und die Welt (aber damals hatten wir andere Titel für unsere Teach-Ins). Oder: Wir fahren nach Bratislava, mitten hinein in den tschechoslowakischen Frühling und sehen wie ein Junger, mit langen Haaren, ganz stolz das Cover von Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band durch das Cafe Carlton trägt.

Raindrop Productions, 1978

Damals wäre es uns nicht eingefallen, einen Trennungsstrich zwischen der Entwicklung in der Rockmusik und unserem politischen Anspruch zu ziehen. Mehr noch: Wir fanden unsere Sehnsüchte in eben dieser Musik wieder und holten uns nach Niederlagen in der seltsamen Grazer Studentenbewegung aus Liedern, die heute Oldies sind und als Hintergrundmusik in Supermärkten verwendet werden, wieder Kraft für unsere Untaten.

Und gehörten Rockmusik und Protestbewegung nicht zusammen? Gab es nicht zuerst den Kampf um die Beatles-Musik und um die Beatles-Frisuren an den Schulen und dann erst die Demos und Sit-Ins? War es nicht auch leichter für uns, das bekannte (und heuer – 1997 – wieder um einiges bekannter gewordene) Che Guevara-Plakat (Hasta la Victoria Siempre) an unsere Zimmerwände zu kleben, weil – stilistisch – davon kein weiter Weg zu einem Jimi Hendrix-Poster war?

Natürlich war die Sache nicht so einfach. Kluge Menschen haben die Entwicklungen, die damals abgelaufen sind, beschrieben und analysiert. Während für uns die epochemachenden Einschnitte durch die Oktoberrevolution, den Sieg über den Faschismus 1945 und durch den Zusammenbruch der realsozialistischen Systeme in Europa 1989 markiert werden, machen sie sich Gedanken darüber, was sich rund um das Jahr 1968 wirklich abgespielt hat. Sie meinen, daß beide Erscheinungen – Ablösung der Unterhaltungsmusik durch die Jugendkultur und die studentische Protestbewegung – einen tiefen Einschnitt in der Entwicklung des Kapitalismus signalisieren. Lieder wie „The Times, they are a changing" markierten (gemeinsam mit anderen Erscheinungen der Massenkultur) das Ende der Nachkriegsperiode im Bewußtsein. Es ging um eine Änderung im Kapitalismus. Daß Herrschaft über Medienmacht und die Bewußtseinsindustrie ausgeübt wird, das begriffen nicht nur die Studenten, die seinerzeit mit der Losung „Enteignet Springer" auf die Straße gingen, die wirklich Mächtigen in der kapitalistischen Gesellschaft waren damals nämlich gewissermaßen Blitzgneißer.

Und wir? Wir übersahen, daß gleichzeitig mit den Liedern über Love, Peace and Understanding eine Maschinerie des Milliardengeschäftes entstand, die gute alte Unterhaltungsindustrie begann sich gerade damals in ein weltumspannendes Multimedia-Unternehmen zu transformieren, sie transportierte noch Inhalte, alles war damals neu (von den Glockenhosen bis zu Ö 3) – in ein paar Jahren würde es auf jenem Platz, auf dem damals John Lennon, Jim Morrison oder Janis Joplin standen, fast nur mehr Leute aus Plastik und Musik aus Plastik geben. Die Musik- und Medienkonzerne waren und bleiben aber eine echte Sache. Heutzutage kann man die internationale Verflechtung der Konzerne, den Konzentrationsprozeß des Kapitals und den Kapitaleinsatz, der notwendig ist, um in dieser virtuellen Welt die

Rock Revolution 1967 – 1997

Ein Poem

I

Als ich danach im Einkaufszentrum
Das Lied Imagine von John Lennon hörte,
Wußte ich es besser.
(Das war nach der Sitzung im 5. Stock, nach den
Redereien über dieses und jenes, nach all diesen Jahren,
Das war, als es keine Music Box mehr gab)

Ich hörte das Lied Imagine, Geräuschkulisse, im
Supermarkt. Stell Dir vor, das hätte
Dir einer gesagt,
Damals, daß das so wird.

Ich kaufte Rasierzeug, Milch, Wurst,
Brot, Coca Cola, die Zeitung.

II

Kommunismus, das ist
Rock'n'Roll.

Ich sagte das seinerzeit
Am Strand von Triest
Die Frau neben mir
Sie kannte alle Lieder
Und lachte.

Sie zeigte mir Fotos
Des Hauses, in dem
John Lennon jetzt wohnte:
Real estate.

Sie rechnete mir den
Umsatz vor, die Tantiemen,
Die Profite. Und sie redete
Über die Arbeiterinnen
In den Plattenpressen
Von EMI.

Power to the People
So heißt ein anderes Lied.

III

Stell dir vor, du mußt
Diesen Text übersetzen.
Nicht einmal das Wort kannst du so
Übersetzen, daß es zur Musik paßt:
Imagine.

Aber dieses Lied, es ist doch
Eine Geräuschkulisse
Geworden.

Die Worte bedeuten
Nichts mehr: „Kein Besitz.
Keine Notwendigkeit für
Gier und Hunger, und keine
Religion.

Sag nur, ich sei
Ein Träumer, aber
Ich bin nicht der einzige,
Der träumt.
Und irgendwann ...

Beim einen Ohr hinein
Und beim anderen hinaus.

IV

Die richtige Linie
Das war für mich
Das Lied Imagine.

V

Und als der Sohn aus gutem Hause
Dem Volke dienen wollte, da nahm er
Seine Schallplattensammlung und
Schenkte sie her. Er zog die
Schlossermontur an, ging ins
ML-Seminar und vergaß die Musik,
Die er geliebt hatte.

Heute hat er wieder
Alle CDs (digitally remastered).
Jetzt hat er vergessen, was er
Damals wollte, als er
Dem Volke dienen wollte.
Er schreibt Traktate über
Die Unübersichtlichkeit der Welt.

VI

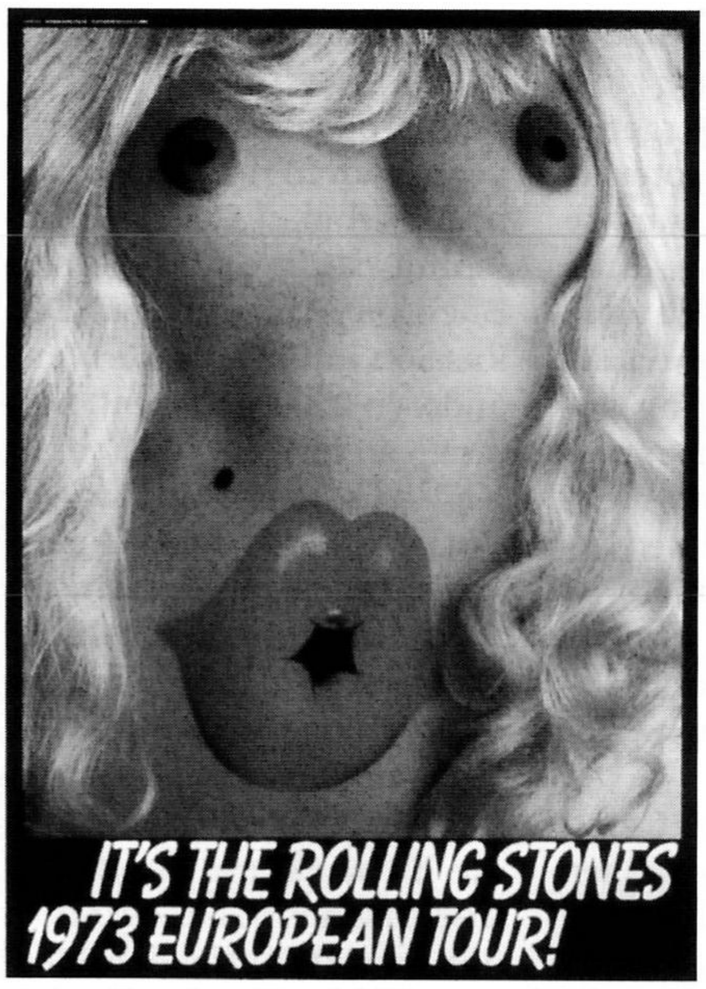
In jener Sitzung im fünften Stock
War die Welt noch in Ordnung.
Die Linie wurde festgelegt.
Der Störenfried wurde rasch
Isoliert. Der Störenfried
War ich.

Nachher im Supermarkt
Nahm ich die Geräuschkulisse
Nicht wahr. Ich kaufte
Das Rasierzeug, die Milch
Coca Cola, Brot, die Zeitung.

Bei der Kassa, als es
Ans Zahlen ging, dann erst
Fiel es mir ein: Sie haben
magine gespielt. Das Lied
Von John Lennon, welches
Den Kommunismus beschreibt.

25. 9. 1997

Franz Stephan Parteder



John Pasche, David Thorpe, 1973

Nase vorn zu haben, am besten auf diesem Felde studieren. Was multimedial und weltumspannend ausgeschieden wird, ist dabei völlig egal. Im auseinandergefallenen Jugoslawien hörten die jugendlichen Kämpfer der jeweiligen Nation in ihren Walkmans vornehmlich Michael Jackson und dergleichen, bevor sie auf ihre Feinde schossen, die genau die gleiche Musik hörten wie sie selbst.

Das alles so kommen würde, wollten wir nicht wissen. Wir, die wir alles hinterfragten, hier waren wir affirmativ. Unsere Illusionen über die Sprengwirkung dieser Musik halfen uns damals nämlich in der Politik. In den Sechzigerjahren passierte so vieles zum ersten Mal – von frechen Interviews der Beatles (Ich bin bekannter als Jesus. John Lennon) bis zu Woodstock – daß die Studentenbewegung einen Teil ihres Mutes, Grenzen zu überspringen, Verbote zu mißachten und die Spießer zu provozieren, von dorther ausborgen konnte.

Wir glaubten die Revolution zu machen und waren oft nur Ideenbringer für das Establishment. Das konnte sich an die neue Zeit anpassen und ist bis heute – einigermaßen – über die Runden gekommen. (Traurig war hingegen die Rolle der Führungen in den sozialistischen Ländern. Hier trat man der Jugendkultur mit Verboten entgegen. Es war kein Zufall, daß der Sender Freies Europa in den Sechzigerjahren jeden Nachmittag stundenlang Beatles oder Stones nach Ungarn oder Polen sendete. Und bis zuletzt waren die Rolling Stones in der DDR verboten. Sie haben Honecker nicht gefallen. Wenn man im Nachhinein die Dokumente der Repression gegen Langhaarige und dergleichen liest, dann wundert man sich nur darüber, daß das alles nicht schon lange vor 1989 zusammengefallen ist).

Unsere Illusion, daß die neue Musik revolutionär und die Revolution eine Open-Air-Veranstaltung wie Woodstock wäre, die ging schnell vorüber. Was dann kam, war ein langer, gewundener Weg. Für viele war es der Weg durch die Institutionen, ganz nach rechts oben. Manche machten Musik. Manche wollten Revolutionäre bleiben und versanken in einer eindimensional aufgefaßten revolutionären Politik. Als sie aufwachten, war es zu spät.

Wahrscheinlich wird es keine Generation mehr geben, für die ein Gleichheitszeichen von Rock und Politik, von Musik und Revolution sinnlich so erfaßbar sein wird, wie es das für uns in dieser kurzen Zeit Ende der Sechzigerjahre war. Die Gesellschaft hat sich – auch durch die Impulse von damals – zu sehr in eine andere Richtung entwickelt.

Bob Dylan (The Times, they are a changing, wir erinnern uns) spielt seine Lieder jetzt dem Papst vor.

II

An jenem 11. Dezember 1968 spielten die Rolling Stones pseudoradikale Lieder wie Street Fighting Man oder Salt of the Earth, John Lennon aber spielte den Yer Blues ("I'm so lonely, wanna die"). Und Marianne Faithfull durfte das Liedlein Something Better singen. John Lennon ist tot. Marianne Faithfull singt Lieder von Brecht/Weill. Und die Rolling Stones gibt es schon lange nicht mehr. ■

Franz Stephan PARTEDER ist Vorsitzender der KPÖ Steiermark. Er lebt in Graz.

All You Need Is Love (Stockholm Remix)

1967 – 1993

Alles, was du brauchst, ist
Liebe, singt er, hat er
Gesungen, das bleibt, das ist
Technisch reproduzierbar.

Love, Love, Love.

Damals schwarz-weiß, heute in
Künstlichen Wirklichkeiten. Im Fernsehen
War das damals.

In Mürzzuschlag hab ich das gesehen
Im Gasthaus Rossmann, nicht wahr.
Liebe stand auf den Plakaten, die
Ausgeschaut haben wie die Plakate auf den
Demos der Bewegung, damals.

Altmodisch, seltsam, schwarz-weiß.
Er singt es noch immer, es gibt jetzt
Eine CD. Es gibt nichts, was du
Tun kannst.

Aber das Lied ist doch damals
Anders weitergegangen. Wir wollten doch damals
So vieles tun. Und wir brauchten nur
Liebe dazu. Und Frieden.

Alles, was du brauchst, ist
Liebe. Die Caritas hat das alles ganz gut
Überstanden. Sie lindert noch immer die Not, welche
Größer geworden ist, inzwischen.

Aber das war doch alles
Nicht so gemeint. Oder doch?
Es gibt nichts, was nicht
Getan werden könnte. Es ist
Doch so leicht, höre ich ihn singen,

Alles, was du brauchst, ist
Die Eintrittskarte ins Paradies.

Aber wir haben das alles probiert
Und es ist alles so ungut geworden.

Am Abend steht der Sandler
In der Unterführung. Er singt dieses Lied, und
Alles was er braucht ist ein Geld
Für eine Flasche

Etwas Starkes, das das alles
Verschwinden läßt
Für eine Nacht.

13. 12. 1993

Franz Stephan Parteder

Popbiografien

Chris Cutler, File Under Popular. Texte zur populären Musik, aus dem Englischen von Troy Rapp, mit einem Nachwort von Stefan Leitner, Buchverlag Michael Schwinn, Neustadt 1995, 224 Seiten, 150 Schilling, 24 DM.

David Dufresne, Rap Revolution, Geschichte – Gruppen – Bewegung. Mit einem Update von Günther Jacob, aus dem Französischen von Jutta Schornstein, Atlantis–Schott Verlag, Mainz et al. 1997, 457 Seiten, 182 Schilling, 24,90 DM.

Johannes Forner, Brahms, Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1997, 318 Seiten, 409 Schilling, 56 DM.

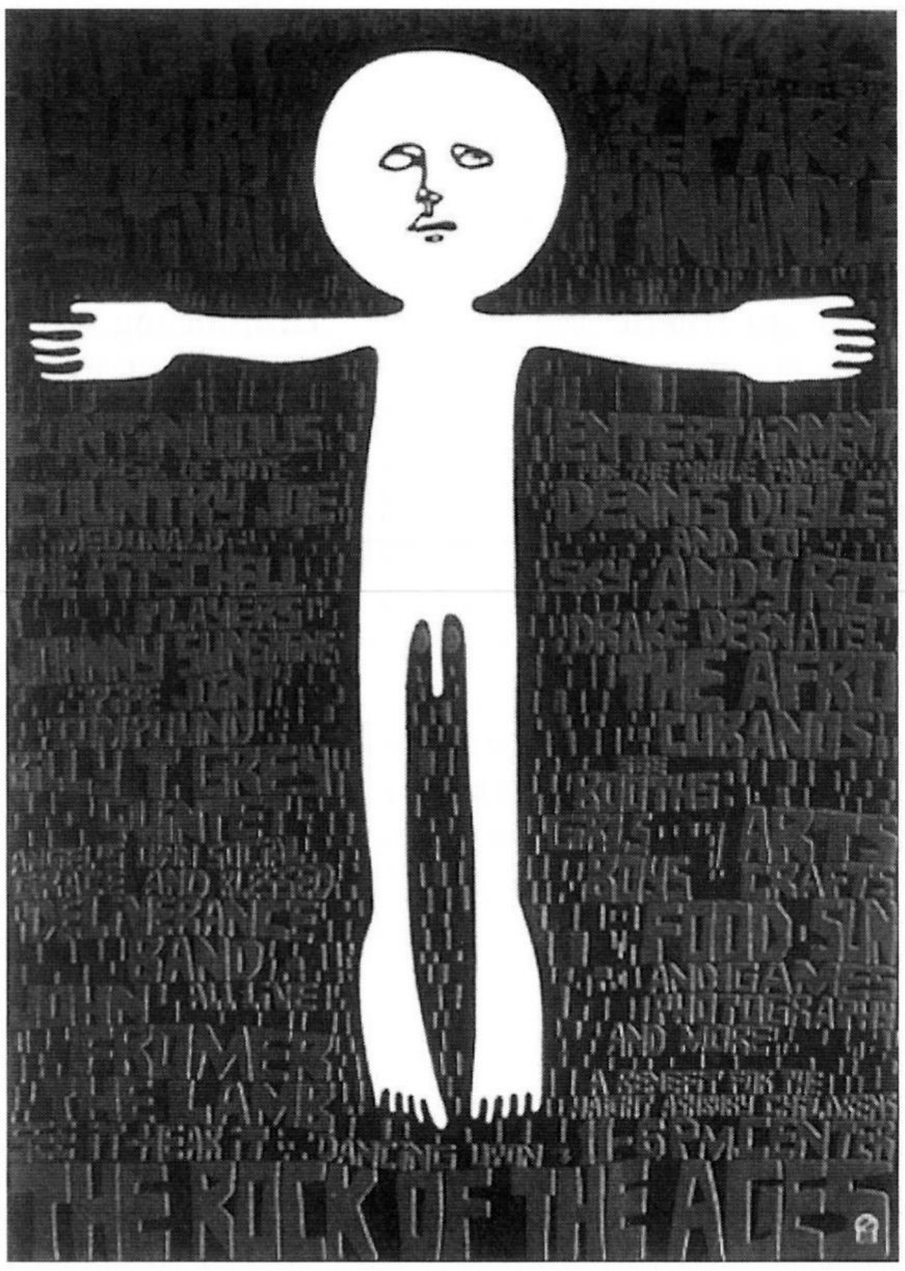
Der Kapitalismus ist den Künsten feindlich gesonnen, sagte Marx einmal beiläufig. Daß die auf Profit bedachte Warengesellschaft nicht die Brutstätte von Schönheit und Sinnlichkeit sein könne, klingt plausibel, obgleich unübersehbar ist, mit welchen sinnlichen Raffinessen der Kapitalismus die Welt des Scheins gerade ästhetisch überhöht. Hegel sprach idealistisch vom „Ende der Kunst"; die Anschauung ist weniger zur Darstellung des Absoluten geeignet als das begriffliche Denken. Das markierte bei Hegel die Wende der Kunst von der Antike zur Moderne. – Gegen den etwaigen Einspruch, daß doch allerdings in keiner Zeit soviel „Kunst" sei wie in unserer, ist Hegels Gedanke und seine materialistische Wendung dialektisch gerüstet: denn die vermeintliche Vielfalt der Künste zeige den Verlust ihrer gesellschaftlichen Funktionen, verrät ihre Orientierungs- und Ortlosigkeit sowie Beliebigkeit. Gegen den Fortschritt der Menschheit, gegen Reflexion und Engagement scheinen die Künste gleichgültig geworden zu sein, nur sinnliche Reize bedienen sie. Hegel wertet das Ende der Kunst noch positiv: sie hebt sich auf in Höherem. Der Rückfall der Massenästhetik auf billigste Animationen des schönen Scheins, wo die Zwecke zur Reklame für die Welt diktiert sind, benennt das falsche Ende der Kunst. Zugleich erhält sich Kunst in diesem falschen Ende einen Rest, auch an Widerständigkeit. Daß Kunst heute sich reibungslos in den kulturindustriellen Markt als Ware einfügt, gibt Auskunft über eine umgreifende Demokratisierung, die so aussieht, daß jeder Zugriff auf Produkte hat, die in ihrer Verfügbarkeit unnütz und überflüssig sind. Daß gleichwohl der Bereich der Kulturproduktion zu einer der gewinnträchtigsten und umsatzstärksten Industrien sich entwickelte, dürfte weniger an der sinnlichen Macht des ästhetischen Scheins liegen, als vielmehr mit der Angst der Menschen zu tun haben, der Lüge von der Bedeutung kultureller Waren gewahr zu werden.

Davon profitieren vor allem die Musikrichtungen im Pop, ja der Pop als kulturindustrielle Sparte insgesamt. Die Attitüde vom „Ende der Kunst" gebraucht der Pop noch nihilistisch; pseudoliberal bekämpft er den Popanz des Elitismus der Kunstmusik – um am Ende selbst wie Kunst dazustehen. Die gewieften Anführer des Popdiskurses wollen noch im Scheitern der Popkultur das ideologische Motiv retten, der Pop sei so etwas wie die Verwirklichung der künstlerischen Avantgardeforderung, die Spaltung zwischen Kunst und Leben zu annullieren. Daß durchaus die Grenzen zwischen Leben und Kunst verwischen, gerade in den Popkulturen, die den sozial Unterdrückten als ihr „authentischer Ausdruck" vorbehalten sind, markiert keineswegs ein rebellisches und subversives Element: mit Kunst im Sinne des bürgerlichen Emanzipationspotentials hat es sowenig zu tun wie „Leben" hier die freie Entfaltung von Subjektivität meint. Gerade um die avantgardistische Forderung gehaltvoll zu bewahren, appelliert kritische Theorie nicht für eine gewaltsame Reduktion der Sphären von Kunst und Leben, sondern als Anwalt des unterdrückten Lebens für Autonomie der Kunst.

In dieser Hinsicht sind Chris Cutlers Überlegungen zu lesen, um sie fruchtbar zu machen. Der Band „File Under Popular. Texte zur populären Musik" enthält neben allgemeinen Ausführungen und Analysen zum Begriff der populären Musik und ihrer Formen Beiträge zu spezifischen Themen: „The Residents"; „Phil Ochs und Elvis Presley"; „Progressive Musik in Großbritannien"; „Plunderphonics" (ebenfalls erwähnenswert: im Anhang findet sich auch ein Abschnitt mit Fotografien, vor allem unbekannten aus dem Cutler-Umfeld, das sind Henry Cow, Art Bears etc.). Aufschlußreich sind die Überlegungen in „Was ist populäre Musik" und „Notwendigkeit und Auswahl musikalischer Formen". Cutler versucht eine Genealogie der populären Musik, die sonst nur soziologisch abgeleitet wird, aus einer großgeschichtlichen Rückschau, sowohl musikalische, ästhetische wie technische Aspekte berücksichtigend. Für die Definition von „populär" werden dabei auch Marxsche Kategorien wichtig, etwa die Arbeitsteilung, das Bandkollektiv und die Auseinandersetzung mit Produktivkräften. Zentral ist die geschichtliche Differenzierung von Volksmusik, Kunstmusik und Pop. In der populären Musik, so die These, konvergieren transformierte Volkstechniken und fortschrittliche Produktionsmedien, vermittelt durch die Kunstmusik, deren progressive Elemente gleichsam in den Pop eingehen. Will man Cutlers Empfehlung aufgreifen und sein Buch als „Anregung zur Diskussion unter Musikern und anderen Interessierten" nehmen, so meldet sich erste Kritik in drei Punkten an: Cutlers Begriff der Volksmusik setzt zu affirmativ an, weil er nur die musikalische Formentwicklung – „das biologische Gedächtnis: Der Volksmodus" (30ff.) – historisch analysiert, nicht aber die Entwicklung des sozialhistorischen Gedächtnisses des musikschaffenden Menschen. So bleibt die Frage nach dem Zweck der Musik ausgespart. Daß im Pop die alten Kräfte der Volksmusik erneut zur Geltung kommen, verlangt den Hinweis, warum dies positiv sei. Cutler scheint dies jedoch primär aus den technischen Möglichkeiten abzuleiten – wie in der Volksmusik ist im Pop „Tonaufzeichnung (...) Klangerinnerung" (39). Es will scheinen, als ob Cutler grundsätzlich einen musikalischen Fortschritt unterstellt – in seiner durchaus historisch und materialistisch angelegten Begriffsklärung populärer Musik läuft er Gefahr, aus Beschreibungen des empirischen Materialstands ästhetische Werturteile abzuleiten.

Dies ist nicht Cutler persönlich anzulasten, sondern gehört geradehin schon zum Mechanismus des Pop: Deskription in normative Sachurteile umschlagen zu lassen, darauf rechnet eine zur Ware gewordene Kunst, die innerhalb der Kulturindustrie sich qualitativ nicht mehr anders zu behaupten weiß. Neben dem Verfahren, vom empirischen Materialstand ästhetische Urteile zu deduzieren, hat sich gleichfalls die Popdiskurslogik etabliert, subjektives Wohlgefallen zum Maßstab der Objektivation zu erklären. Nicht von ungefähr fällt die

Kulturindustrie in das Zeitalter bürgerlicher Wissenschaft, die zwischen Positivismus und postmodernem Relativismus rangiert. Im Pop zeigt das Resultate; gerade in den popkulturellen Feldern, die größte subjektive Affektion erregen und zugleich zur Legitimation des Geschmacks die objektivierende Diskursivierung erzwingen. Die Moden, die Streitpunkte waren, veralten hoffnungslos; an der kommenden Mode erregen sich die Gemüter wie am absoluten Novum. Heute wird über Techno diskutiert, als hätte es dieselben Diskussionen nicht schon hinsichtlich HipHop, Punk und dergleichen gegeben.



Wes Wilson

Neuauflagen von Büchern, die ihren zeitlichen Bezugspunkt haben, der eben zurückliegt, erhalten dabei den Charakter des historischen Dokuments. Dies gilt für David Dufresnes „Rap Revolution" – sicher eines der besten Bücher, die zum Thema Rap zu haben sind. Dufresne schreibt die Geschichte des HipHop und Rap anhand von Musiker- und Bandgeschichten. Günther Jacob ergänzt dies durch Einbezug der Rezeptionsmechanismen und lieferte für das Buch ein (fast die Hälfte im Umfang ausmachendes) „Update". „Während sich die Auseinandersetzung früher als Gegensatz zwischen ‚Hochkultur' und angeblich trivialer ‚Kulturindustrie' darstellte, hat sich diese Auseinandersetzung seit dem flächendeckenden Sieg der Kulturindustrie über das elitäre Bildungsbürgertum in die popkulturellen Sektoren selbst verlagert. Weil der Abgrenzungs- und Unterscheidungszwang in der kapitalistischen Gesellschaft nicht verschwindet, werden die Hierarchien in der Popkultur selbst reproduziert" (Jacob 422). Dazu gehört auch, daß die gewählten Werkzeuge zur Distinktion den Legitimationsverfahren bürgerlicher Hochkultur, zu der man sich heute bewußt zu verhalten glaubt, unmittelbar entlehnt sind. Zum Problem wird dann immer – das war oben mit Positivismus und Subjektivismus auch in bezug auf Cutler gemeint – das Verwischen von Distinktionsebenen: zwischen dem E-/U-Diskurs, der sich in den Pop verlagert, dem Diskurs, der HipHop gegen andere Popmusik ausspielt, und dem Diskurs der im HipHop selber Unterscheidungen ansetzt, vollziehen sich Sprünge über Grenzen, die nicht klar ausgewiesen sind. Jacob gehört zu den wenigen, die nicht einem Kulturalismus blind erliegen: er bringt Pop immer wieder auf die politisch-ökonomische Problematik zurück. Allerdings regt sich der Verdacht, daß die luziden Analysen etwa der Zusammenhänge zwischen europäischer Rap-Rezeption und Rassismus merkwürdig ziellos bleiben gegenüber Sätzen, in denen Forderungen kulminieren: „Für Leute, die gerne HipHop hören, sollte es völlig unerheblich sein, ob die Musik aus Los Angeles, Hamburg oder Rimini kommt. Neuveröffentlichungen können letztlich nur an genre-immanenten Kriterien beurteilt werden, etwa am Zusammenspiel von Groove und Rap oder am Pointenreichtum der Texte" (Jacob 397). Was meint die Beurteilung des Zusammenspiels musikalischer Elemente (mit Jacob befinde ich mich über diesen Punkt in der Diskussion; bei Übereinstimmung unserer Positionen kritisiert er den Versuch, eine materialistische Materialästhetik zu begründen, den ich für notwendig halte; vgl.: Jacob, Vom Song zum Sound, in: »junge welt«, 5.3.1997)?

Dufresne verfährt mit seinem Buch weitgehend nach dem Vorbild der Biografie. Es war Leo Löwenthal, der schon für die früheste bürgerliche Literatur darauf verwies, daß das Verhältnis zwischen Hoch- und Massenkultur weniger durch Diskriminierung als durch abgrenzende Aneignungs- und Aufwertungsstrategien funktioniert. Die Biografie bzw. die biografische Mode, so hat er gezeigt (vgl. Schriften 1, Frankfurt am Main 1990, 231ff.), gehört wesentlich für unsere Zeit dazu. Im Interesse am Subjektiven, am persönlichen Schicksal, soll sich künstlerische Qualität bestätigen. Der Rap eignet sich für das biografische Verfahren allerdings ebenso wie sein bürgerlicher Feind, die Kunstmusik. So ist aus gegebenem Anlaß – Johannes Brahms 100. Todestag – etwa auf Johannes Forners Biografie „Brahms" zu verweisen. „Wäre nicht das Werk, wäre die Biographie heute ohne Interesse (...) Brahms hat nicht philosophiert, er hatte keine Schriften verfaßt, keine Revolution ausgerufen, keiner Partei angehört, keine Affären gehabt (...) Johannes Brahms war das Gegenteil einer schillernden Gestalt"(11). Und das Werk, was nun die Biografie rechtfertigen soll (deren These darin angelegt ist, Brahms als „Sommerkomponist" auszuweisen), trifft auf einen Komponisten, der sich in seiner Musik, die Eduard Hanslick nicht umsonst als Paradefall der „absoluten Musik" hörte, ganz zurücknimmt. Dem Interessierten mag die Biografie zusagen – sie empfiehlt sich denjenigen, die auf das Philharmonische Konzert abonniert sind, ebenso wie sich Dufresnes Rap-Buch dem versierten B-Boy und B-Girl schmackhaft macht.

Der Kapitalismus ist den Künsten feindlich gesonnen, die Künste sind in ihrem falschen Ende befangen. Vielleicht gibt es eine Geschichte, die sich im Beiläufigen sedimentiert: wenn es richtig ist, daß Kunst ihren Sinn, ihre Funktion eingebüßt hat, dann vermag sich für Augenblicke ein Sinnmotiv als Derivat des ästhetisierten Warenscheins konstellieren. Daß die Geschichte des Pop etwas meinen kann, was mit dem hergeholten Begriff von Kunst gar nicht greifbar ist, zeigt die Linie der Fotografien im Brahms-Buch, bei Cutler und in „Rap Revolution".

Roger Behrens

Die Trümmer der sexuellen Revolution*

Was wird aus Eros in den Zeiten von Telephonsex, Penisprothesen und Kinderpornos?

Volkmar SIGUSCH

Die Sexualwissenschaft machte sich einst zum Anwalt einer Befreiung der Triebe. Heute steht sie vor der bitteren Erkenntnis: Diese Emanzipation rückte die zerstörerische Seite der Sexualität in den Vordergrund.

Der Schatten des Eros heißt Anteros. Den Alten war er nicht nur der Bruder des Eros und der Gott der Gegenliebe, sondern auch der rächende Genius verschmähter Liebe. Der schöne Knabe Meles zwang Timagoras, den Fremdling, zum Beweis seiner Liebe von der Akropolis zu springen. Nachdem es Timagoras getan hatte, sprang Meles aus Reue hinterher. So töteten sich beide. Seither herrschen Eros und Anteros über Bruchstücke.

Die Bruchstücke, die uns im Augenblick beschäftigen, heißen das mißbrauchte Kind, der Sextourist, der Pferdeschänder. Zu ihnen gesellt sich seit zwei Jahrzehnten ein gequältes und quälendes Diskurspersonal: die falsch liebende Mutter, der lüstern abwesende Vater, der sexistische Mann, die lustlose Frau, der medial Sexsüchtige, der elektronisch zerstreute Perverse, der medizinisch prothetisierte Impotente, der operativ beruhigte Geschlechterwechsler, vor allem aber das sozial ungleiche, emotional mißtrauische, theoretisch und aporetisch heterosexuelle Paar. Wahrlich ein posthegelianischer Aufklärungstrupp, der Eros ein falbes Grauen bereiten dürfte.

Die Sexualwissenschaft müßte eigentlich betreten schweigen, wenn es um Eros geht. Denn auch ihr Erzeuger ist Anteros. Von kleinen Inseln abgesehen, hat sich in unserer Kultur keine ars erotica, sondern eine scientia sexualis entwickelt. Der Blick der dominierenden Wissenschaftler war immer kalt: Kein Geheimnis soll sein. Heute wissen alle Bescheid, und keiner hat eine Ahnung. Sexualwissenschaft existiert aber auch fort, weil das sexuelle Elend nicht verschwand. Kämen Wunsch und Befriedigung zueinander, kämen Dauer und Intensität zusammen, fielen Begierde und Liebe nicht auseinander, wüßten wir, was ein sexueller Rausch ist und könnten uns in ihn versetzen, scherten wir uns doch um wissenschaftliche Erörterungen überhaupt nicht. Und Eros lachte.

Anders als in fremden Kulturen geht es bei uns seit etwa zwei Jahrhunderten vorrangig um das manifeste und nicht um das spirituelle Befriedigen von Gier und Neugier. Auch deshalb unterliegt der Bereich, den wir erst seit dem 19. Jahrhundert unter der Bezeichnung „Sexualität" isoliert und dramatisiert haben, einem ständigen kulturellen Wandel. Ununterbrochen werden Wünsche produziert, die sich unverzüglich niederschlagen sollen. Ununterbrochen wird die scheinbare Einheit Sexualität zerlegt, um ihr neue Begierden zuschreiben und neue Konsumationen abmarkten zu können.

Technologisierung der Fortpflanzung

Manchmal erfolgt das mit Geschrei, manchmal eher lautlos. Die Älteren werden sich noch an das Getöse erinnern, das am Ende der sechziger Jahre „sexuelle Revolution" genannt worden ist. Damals wurde ein König Sex inthronisiert, der alle bis dahin normalen Sexualverhältnisse als normopathisch und die glückliche Familie als durch und durch zerstörerisch denunzierte. Er ordnete deshalb Umordnung an. Porno- und Sexographie wurden breit kommerzialisiert. In den Massenmedien probten diverse Sexualia den Aufstand, bis sie ihre Stupidität nicht mehr verbergen konnten. In den Schulen wurde versucht, den Zeigestock gegen das Imaginäre ins Feld zu führen. Dazu paßt das zunehmende Technologisieren der Fortpflanzung ebenso wie das Trennen von Recht und Moral. Der Staat zog sich aus einigen Bereichen des individuellen Lebens zurück, so daß das Sexual-, Ehe- und Kontrazeptionsverhalten partiell entpönalisiert wurde. Jugendliche und junge Erwachsene forcierten ihr Sexualverhalten kollektiv, blieben aber mehrheitlich am Ehe- und Treuemodell ihrer Eltern orientiert. Besonders einschneidend war die kulturelle Resexualisierung der Frau als Genus. Sie war jetzt orgasmuspflichtig, nachdem ihr bis in die dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts hinein wissenschaftlich abgesprochen worden war, überhaupt ein sexuelles Wesen sui generis zu sein. Hinzu kam die warenästhetische Indienstnahme nicht nur des weiblichen, sondern auch des männlichen Körpers, dessen neue Drapierung die durchschnittlich zwei Unterhosen aus weißem Baumwollripp weit hinter sich ließ. Erinnert sei schließlich an die enorme Psychologisierung des heterosexuellen Paares, das, in eine Beziehungskiste eingesperrt, ununterbrochen in sich hineinlauschen und sein Empfinden zu Protokoll geben sollte, bis sich die erschöpften Partner wieder in sich zurückzogen.

Gewalt – Mißbrauch – tödliche Infektion

Das war der Beginn eines lautlosen Wandels, den ich die „neosexuelle Revolution" nenne. Die Umwälzung, die in den achtziger und neunziger Jahren erfolgte, ist vielleicht noch einschneidender als die, die mit der sexuellen Revolution einherging. Die Kulturform Sexualität verlor an symbolischer Bedeutung, wird heute nicht mehr als die Lust- und Glücksmöglichkeit schlechthin überschätzt. Wurde sie Ende der sechziger Jahre positiv mystifiziert als Rausch, Ekstase und Transgression, wird sie heute negativ diskursiviert als Gewalt, Mißbrauch und tödliche Infektion.

Damit es dazu kommen konnte, mußte die scheinbare Einheit Sexualität erneut zerschlagen und neu zusammengesetzt werden. Bestand die alte Sexualität vor allem aus Trieb, Orgasmus und dem heterosexuellen Paar, bestehen die Neosexualitäten vor allem

---

* Dieser Beitrag erschien erstmals in »DIE ZEIT«, 4. Oktober 1996 in Hamburg. Wir danken für die Abdruckerlaubnis. Die Zwischentitel stammen von der »Weg und Ziel«-Redaktion.

aus Geschlechterdifferenz, Prothetisierungen und Thrills. Geschlecht ist heute nicht mehr Geschlecht, sondern wird differenziert nach Körpergeschlecht, Geschlechtsrollenverhalten, Transgenderismus, Geschlechtsidentität und so weiter. Die destruktive Seite der Sexualität wird heute stärker betont als die libidinöse. Wir werden ständig mit sexueller Gewalt konfrontiert, kaum aber an Hingabe und Wohllust erinnert. Der ehemals singulär kranke Triebtäter wurde zum ubiquitär normalen Geschlechtstäter vervielfältigt, bis Männer nur noch geil, gewalttätig und impotent zu sein schienen.

Widerruf der Diffenzierung von Recht und Moral

Politisch schlug sich dieses Betonen der zerstörerischen Seite der Sexualität in neuen Pönalisierungen nieder, die die mühsam in den siebziger Jahren vorangetriebene Differenzierung von Recht und Moral brutal widerriefen. Brutal auch, weil Abstimmungsfronten von alternativ bis rechtsradikal, die selbst als so etwas wie die „Pornographie der Demokratie“ figurierten, die letzte institutionelle oder kollektive Gegenrede ausschlossen. Wir ahnen jetzt, wie sehr unsere Sexualität auf Überwältigung und Asymmetrie basiert. Wir reflektieren aber nicht den allgemeinen Gewalt- und Verstofflichungszusammenhang, der unsere Gesellschaft mitkonstituiert. Gegen Kindesmißbrauch sind wir unisono, denn das kostet nur das Öl des Humanismus, das bisher höchst erfolgreich die Räderwerke der Gewalt geschmiert hat. Für Programme aber, die Kinderleben retten könnten, sind im Ernst nur wenige, weil es Geld und Gemütlichkeit kostete und eine andere Art zu leben erforderte. Ein höheres Strafmaß zu fordern wie der alternative Minister von Plottnitz oder FKK-Heftchen verbieten zu wollen wie die nichtalternative Ministerin Nolte ist roh, borniert, untauglich und heuchlerisch.

Neue Geschlechts- und Sexualformen

Doch die neosexuelle Revolution hat nicht nur neue Heucheleien gebracht. So wird die weibliche Sexualität heute dank Frauenbewegung und Feminismus weitgehend als eine eigensinnige Form betrachtet. Sie ist theoretisch nicht mehr durchweg vom Modell Mann abgezogen, wird praktisch nicht mehr als Negativ der männlichen Sexualität mißachtet. Die Vervielfältigung der sozial akzeptierten Beziehungs- und Lebensformen hat zu einer Differenzierung sowohl der alten Hetero- wie der alten Homosexualität geführt, deren vordem monolithischere Charaktere sich damit empirisch als theoretisch in dem Sinn erweisen: daß sie kulturell produziert worden sind. Sexuelle und geschlechtliche Empfindungsweisen, die früher der Heterosexualität, der Homosexualität oder der Perversion zugeschlagen worden sind, weil keine anderen Raster zur Verfügung standen, treten aus deren Bannkreis heraus, definieren und pluralisieren sich selbst als Lebensweisen. Alte Krankheitsentitäten wie Fetischismus, Sadomasochismus oder Transsexualismus zerfallen. Neue Geschlechts- und Sexualformen wie die Bisexualität treten hervor.

Durch diese Diversifikation, die die Selbstbestimmungs- und Bürgerrechtsbewegungen der vergangenen Jahrzehnte politisch angestoßen haben, verliert die Herkunftsfamilie zunehmend an emotionaler und sozialer Bedeutung. Andere Vernetzungen ohne Bluts- und Keimbande werden immer wichtiger. Die Familie ist im Verlauf einiger Jahrhunderte drastisch geschrumpft. Bestand das „ganze Haus“ aus zehn, zwanzig, hundert Personen, bewegen wir uns seit einigen Jahrzehnten auf eine Kleinstfamilie zu. Immer mehr Einzelpersonen sind zu ihrer eigenen Familie geworden. Die trianguläre Triade Vater-Mutter-Kind, noch vor zwei Generationen der Inbegriff der Familie, ist in einem ungeahnten Ausmaß kulturell verblaßt. Ehe und Familie sind faktisch voneinander getrennt. Es gibt jetzt Singles und Alleinerziehende, Dauerbeziehungen mit Liebe, aber ohne sexuellen Verkehr, äußerst komplizierte Intimbeziehungen mit drei und mehr Akteuren, Abstinenz und Partnertausch, One-night-Stands, Let‘s party, Call-in, Vakuumpumpen und Love Parades sowie eine Unzahl „pseudoperverser Inszenierungen“, von denen der unvergessene Eberhard Schorsch gesprochen hat. Alle alten Perversionen sind inzwischen elektronisch zerstreut und partiell entdämonisiert worden - mit Ausnahme der nach wie vor tabuisierten Pädosexualität.

Bob Masse, 1967

Warenförmigkeit sexueller Fragmente

Doch auch die Pädosexualität pluralisiert sich nach marktwirtschaftlicher Logik. Immer mehr sexuelle Fragmente und Nöte werden in die Warenförmigkeit gepreßt. Flirtschulen, Partnervermittlungen oder Hersteller von Sadomasochisten-Möbeln bieten ihre Dienste an. Embryonen, Tiere oder Jungfrauen werden auf dem Markt angeboten. Warum nicht auch Kinderfleisch, wenn alles käuflich ist? Neben dem alten, vereinzelten Pädophilen, der ein Kind ernster nahm, als es ein Fernsehapparat zustande bringt, ist massenhaft der Biedermann getreten. Er macht damit einen Verdacht wahr, den die Sexualwissenschaft seit ihren Anfängen hegt: daß er nur dann „potent“ ist, wenn er das Sexualobjekt erniedrigt und beherrscht.

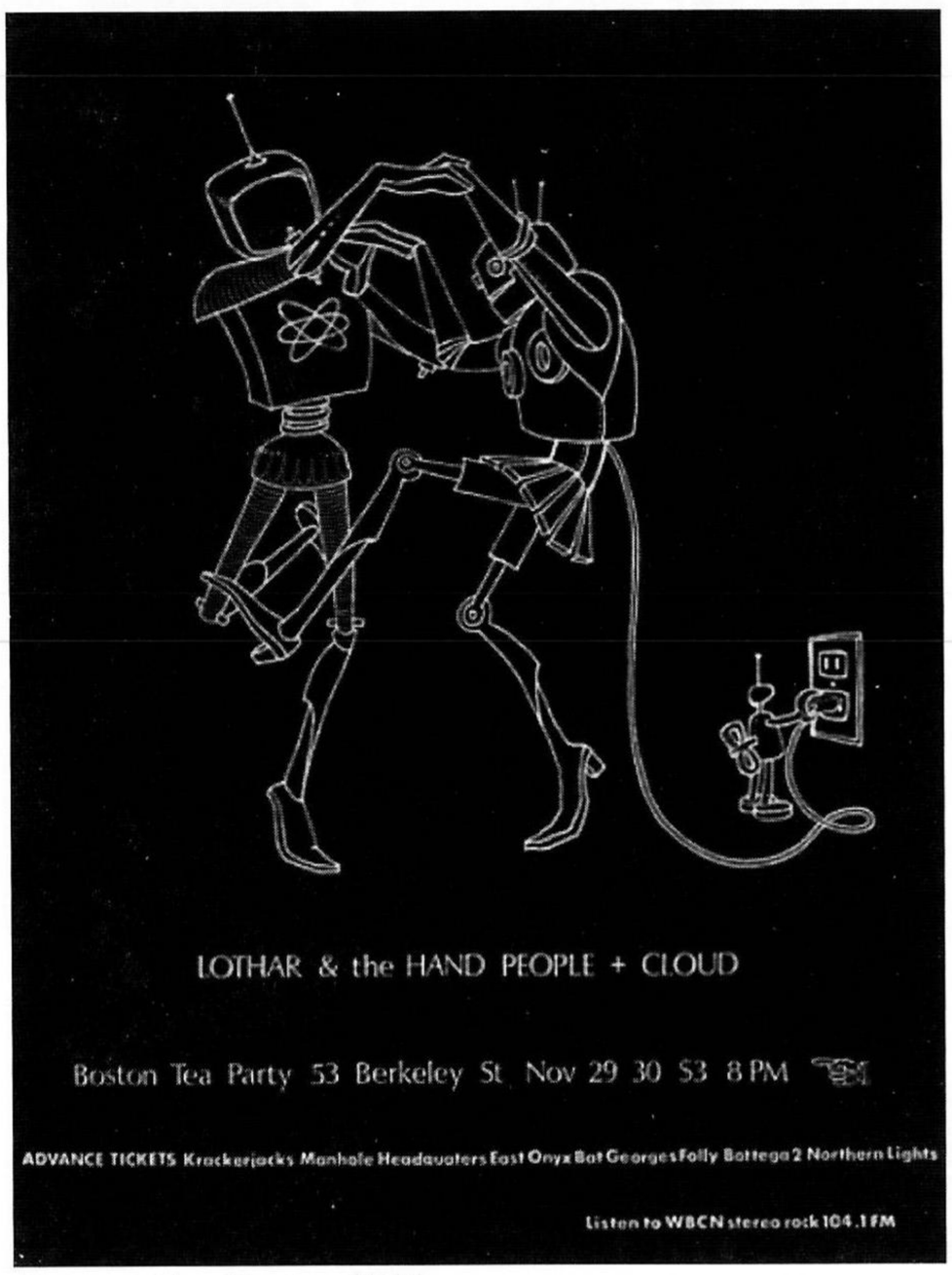
Entkörperungen

Auch von der Medizin wird allerlei angeboten. Beispielsweise mechanisch, medikamentös oder chirurgisch hergestellte Gliedversteifungen. Dadurch werden sexuelles Erleben und körperliche Reaktion künstlich voneinander getrennt. Ein Mann kann dann ohne inneres Verlangen und oft auch ohne jene psychophysischen Sensationen, die dem sexuellen Erlebnis bisher eigen zu sein schienen, „sexuell funktionieren" und den Geschlechtsverkehr als das praktizieren, was er in unserer Kultur einer wesentlichen Tendenz nach immer war: Vollzug. Der Traum der Mediziner von der totalen Prothetisierung der sexuellen Funktionen, deren Verkörperungen den Körper zur Leiche machen, als auch Entkörperungen sind, korrespondiert mit dem allgemeinen Traum von der Prävention des Somatischen und der Überwindung des Körpers, von der Entleiblichung des Sexus und des Genus.

Abzulesen ist diese kulturelle Tendenz momentan am Telephonsex und den TV-Partnertreffs, an Fax-, PC- und Cybersex. An letzterem offenbart sich möglicherweise ein generelles Umschreiben der Sinnlichkeits- und Wahrnehmungsstrukturen, das mit dem Übergang von einer Kultur des Wortes und des Bildes zu einer Kultur des Zeichens zusammenhängt. Die alten Mythen schrumpfen zu Punkten und Strichen zusammen. Momentan noch ungefährdet wie der Pilot, der am Flugsimulator trainiert, will der Cybersex die alte Sexualität hinter sich lassen, ohne die Gefahren der elektronischen Kopulation bereits zu kennen, die eine produktive Verstofflichung dieser Dimension zwangsläufig enthält, solange den Manipulateuren eine Leibseele alter Manier zugerechnet wird.

Auf der Suche nach dem Thrill sind uns mittlerweile alle Mittel und Methoden recht. Heute wird der Abgrund, der in unserer Kultur zwischen dem Wunsch und seiner Befriedigung klafft, scheinbar durch allerlei Praktiken und Lebensweisen überbrückt. Doch das beinahe lückenlose Kommerzialisieren und elektronische Inszenieren treiben das Begehren offenbar wirksamer aus als das Unterdrücken durch Verbote. Daß die Verbote immer lustgesättigt waren, ahnt der Vatikan bis heute, Freud und Bataille aber haben es bereits begriffen.

Was also hat die neosexuelle Revolution gebracht? Es gibt jetzt eine sexuelle und geschlechtliche Buntscheckigkeit, von der frühere Generationen geträumt haben mögen. Der Prozeß der kulturellen Dissoziation der alten Einheit Sexualität hat zu einer



Boston Tea Party, 1968

gewaltigen Zerstreuung der Partikel, Fragmente und Lebensweisen geführt, die ich „sexuelle Dispersion" nenne. Dadurch sind neue Konstrukte entstanden, die einige Verkrampfungen, Zweifel und Befürchtungen beseitigt haben, so daß sich andere ausbreiten können.

Lean Sex - selbstdiszipliniert und selbstoptimiert

Mit der Rationalisierung, der Zerstreuung, der Kommerzialisierung und dem Zwang zur Vielfalt ist eine generelle Banalisierung des Sexuellen verbunden. Sexualität ist kulturell etwas weitgehend Selbstverständliches geworden wie Mobilität oder Urbanität. Manfrau tut es oder tut es eben nicht. Aus dem revolutionären Eros ist, etwas zu modern gesagt, Lean Sex geworden: selbstdiszipliniert und selbstoptimiert. Love Parades sind folglich der Inbegriff der Neosexualitäten. Werktags wird sauber und korrekt funktioniert, am Wochenende aber wird eine Techno-Sau durch den Tiergarten getrieben, die nur noch von ferne an die Verheißungen und Risiken des Gartens der Lüste erinnert.

Eros bezeichnet nicht mehr die offene Stelle in unserer Kultur. Dummerweise wissen wir, daß abstinentes, monogames oder promiskes Verhalten gleich weit entfernt sind von einem freien Sinnesleben, daß die Helden der Liebe ebenso Indices des falschen Lebens sind wie die Sexualstraftäter, daß das gesunde und glückliche Sexualleben seit Jahrhunderten die Ideologie seiner Verhinderung ist. Noch aber widersprechen unbewußte Impulse und individuelle Phantasien dem, was allgemein als rational entschieden gilt. Noch können in der sexuellen Erregung Dinge zurücktreten, die das Alltagsleben strangulieren. Alles ist gang und gäbe, alles scheint eingefügt und erstarrt, doch da ereignet sich etwas Unvorhergesehenes, Erschütterndes, Verrücktes. Infantile Allmachts- und Vollkommenheitsphantasien sind auf einmal wieder da. Es geht nicht mehr gemütlich zu, sondern höchst riskant, es herrscht nicht mehr Langeweile, sondern ein Ausnahmezustand. Das, so glauben wir, ohne den Macht-Dispositiven der heutigen Philosophie das alte selbstmächtige Subjekt entgegenhalten zu wollen, vermag das Sexuelle immer noch, das Freud vor hundert Jahren ein „großes Bedürfnis" genannt hat.

Solange die kulturellen Inszenierungen auf die Sehnsucht der Menschen nach Transzendenz spekulieren, so lange wird der Kampf zwischen Eros und Anteros um die Fragmente weitergehen. Kommt er zu einem Ende, können die Menschen nicht mehr hoffen, den anterotischen Bruchstücken und den käuflichen Dingen nur auf Widerruf zubestimmt zu sein. ■

Dr. Volkmar SIGUSCH ist Direktor des Instituts für Sexualwissenschaft am Klinikum der Universität Frankfurt am Main sowie Mitherausgeber der »Zeitschrift für Sexualforschung«. Er studierte unter anderem Philosophie, Medizin (Facharzt für Psychiatrie und Psychotherapie) sowie Sexualwissenschaft.

Neoromantik oder Neomarxismus?

Strategien gegen den Neoliberalismus

Hubert SCHMIEDBAUER

An die zwei Jahrhunderte alt sind die Schulen der ökonomischen Romantik (u.a. Sismondi) mit ihrer vormarxistischen Kapitalismuskritik. Der Liberalismus ist auch nicht jünger, und sein mit „Neo" versehener Sprößling wird bald sechzig.

Aber was ist „neo" an marxistischen Theorien, die sich organisch aus dem Kapitalismus entwickeln? Sie haben ein elementares Problem: Nur wenn sie sich auf die Gestaltung einer alternativen Wirtschafts- und Gesellschaftsform orientieren, sind und bleiben sie „marxistisch". „Neo" müßte sich hier auf die äußeren Formen beziehen, wie ja der Kapitalismus sein Erscheinungsbild stets ändert, ohne dabei seinen Charakter zu verlieren. Als „neoromantisch" wäre somit Kapitalismuskritik zu verstehen, die das Wirtschafts- und Gesellschaftsmodell im Gegensatz zu marxistischen Positionen nicht prinzipiell in Frage stellt. Hinter uns liegen die EU-Reform von Amsterdam und der Luxemburger „Beschäftigungsgipfel" vom November (auf den dieser im August entstandene Beitrag nicht eingehen kann). Den Ergebnissen dieser beiden Ereignisse wurde vorgegriffen: Im Juli wandten sich 100 europäische Wirtschaftswissenschafter und Wissenschafterinnen in einem umfangreichen Memorandum* an die Öffentlichkeit: „Die angeblich wissenschaftliche Rechtfertigung des Marktradikalismus ist in Wirklichkeit eine Karikatur der Wirtschaftswissenschaft", heißt es in der Einführung.

Österreichische Neoromantik gegen Arbeitslosigkeit

Bleiben wir vorerst auf vertrautem österreichischem Boden. Die sozialökonomische Handlungsfähigkeit stand neben der Neutralität im Mittelpunkt des Widerstands gegen den EG-Anschluß. Zudem bewegten sich kritische Kräfte innerhalb der Anschlußbefürworter, unter anderem zum Thema Industrie- und Beschäftigungspolitik. War doch offensichtlich, daß sich die Situation verschlimmern werde. 1993/94 veröffentlichte eine Wissenschaftergruppe (Beirat für Gesellschafts-, Wirtschafts- und Umweltpolitische Alternativen, kurz BEIGEWUM) ein „Memorandum gegen Arbeitslosigkeit". Unter den darin vorgeschlagenen Maßnahmen überwiegen jene, die an der Arbeitskraft bzw. am Arbeits„markt" ansetzen (Flexibilisierung, Qualifikation, Lohnpolitik u.a.). Übrigens hat der BEIGEWUM drei Jahre später, Ende 1996, mit einer Studie „Was hat der Euro mit den Arbeitslosen zu tun?" eine Neuauflage seiner Kritik hervorgebracht und nach präziser Analyse des Übels fünf Gebote zur europäischen Beschäftigungspolitik formuliert:

- Stabile monetäre Rahmenbedingungen, „um Produktionsinteressen der Realwirtschaft gegenüber Spekulationsinteressen der Vermögensbesitzer zu begünstigen" (als ob hier keine Verflechtung bestünde!);
- Geldpolitik muß Wachstums- und Beschäftigungseffekte schon im Zielkatalog berücksichtigen und eine moderne Geldpolitik „verlangt demokratische Verantwortlichkeit" (statt oberstherrschaftlicher Kompetenzen einer „unabhängigen" Europäischen Zentralbank);
- Fiskalpolitik muß auf nationalstaatlicher und europäischer Ebene Spielraum für Investitions-, Verteilungs- und Konjunkturpolitik bekommen;
- gerechte(?) Einkommens- und Vermögensverteilung als Voraussetzung für Beschäftigungspolitik und sozialen Frieden;
- Verankerung der Beschäftigungspolitik im Unionsvertrag einschließlich Schaffung von Institutionen zur Koordinierung der Beschäftigungs- und Arbeitsmarktpolitik.

Der Karikatur-Begriff des Memorandums

Hier ist es an der Zeit, nach der angesprochenen „Karikatur der Wissenschaft" zu suchen. Leider verbreiten auch Arbeiterkammern und Gewerkschaften fleißig jene Lehren, die Neoliberalismus und radikale Marktdiktatur als einzige Doktrin anerkennen oder die zumindest den ungeschriebenen Normen des Systems der Sozialpartnerschaft angepaßt sind. (Siehe auch »Weg und Ziel« 1/1997, „Industriepolitik? Arbeitsplätze schaffen?") Um zu illustrieren, unter welchen Umständen von welchen Leuten sich u.a. ÖGB und AK in Sachen Industriepolitik und Arbeitslosigkeit beraten lassen, sind hier einige Beiträge zusammengefaßt, die von einer wissenschaftlichen Tagung im November 1992 (!) stammen und das Thema „Wandel des wirtschaftspolitischen Leitbildes seit den siebziger Jahren" behandelten. Hier geht es um Ansätze aus der Zeit der Vorbereitungen für den EU-Anschluß Österreichs. „Des hobn ma net gwußt" oder die Ausrede auf die verschärften Wettbewerbsbedingungen gelten nicht, wenn man sich vor Augen hält, was diese Wissenschafter zum Thema Industrie- und Beschäftigungspolitik damals zu sagen hatten.

- Prof. Drs. Dr. G. Zalm (Niederlande) kommt bei der Untersuchung der Antriebskräfte für langfristige wirtschaftliche Entwicklungen zur Schlußfolgerung: „Vom Eingreifen der Regierungen wird kein Vorteil erwartet." Die Neubewertung der Marktwirtschaft bringe eine kritischere Einstellung zu Interventionen der Regierungen. Zugleich erschwere die Internationalisierung ein Abweichen von Tendenzen in Nachbarländern und für kleine Länder sei es ohnehin schwierig, noch eine eigene Industriepolitik zu betreiben. Schließlich malt er das Gespenst zunehmender internationaler Spannungen und Konflikte an die Wand, sollten Länder und Regionen selbständig eigene Ziele erstreben.

---

* Vollbeschäftigung, sozialer Zusammenhalt und Gerechtigkeit für Europa, Alternativen zum Austeritätswettlauf. – Memo-Forum, Zirkular der Arbeitsgruppe Alternative Wirtschaftspolitik, Nr. 25, Bremen, Juli 1997.

● Dr. Peter Sturm (OECD, Paris) untersucht den Einfluß der Wirtschaftspolitik in der Entwicklung seit den sechziger Jahren und faßt zusammen: Die Konjunkturpolitik hat mehr reagiert als agiert und wo wirtschaftspolitische Ereignisse mitbestimmt wurden, war dies oft mehr unerwartetes Nebenprodukt als gezielte Absicht. Die Politiker teilen kurzfristige Erwartungen im privaten Sektor, folgen leichter dem Ruf nach expansiver als nach restriktiver Politik mit dem Resultat des Anstiegs von Staatsverschuldung und Preisniveau. Durch Eingriffe ins Wirtschaftsgeschehen – Geld-, Fiskal- und Strukturpolitik – kann die Politik nach wie vor Einfluß ausüben, die Kunst bestehe in der Entscheidung, wann Eingriffe notwendig seien. In vielen Fällen sei der Einfluß durch Unterlassen größer als durch Aktionen.

● Prof. Dr. Wolfgang Franz (Konstanz) versucht Vollbeschäftigung als Ziel einer Stabilisierungspolitik vorzugeben. Aber: In der geplanten Währungsunion steht die nationalstaatliche Wechselkursmanipulation als „Schock-Absorber" nicht mehr zur Verfügung, daher bleibe nur mehr die „unmittelbare Korrektur des Reallohnes nach unten". Je stärker der Nominallohn auf die Erhöhung der Arbeitslosigkeit reagiert, um so geringer seien die Beschäftigungsverluste, schildert Prof. Franz die Ziele der EU-Politik und zitiert quasi zur Unterstreichung seinen Kollegen O. Sievert, der die Währungsunion ausdrücklich begrüßt, „denn die das Niveau der Güterpreise bestimmenden monetären Bedingungen können nicht länger in Abhängigkeit davon verändert werden, welche Geldlöhne (diese) kollektiv verlangen". Wechselkursverhalten geht angeblich auf Fehlverhalten in der nationalen Lohnpolitik (!) zurück. „Das kartellartige Ritual nationaler Lohnrunden als Streit um die Einkommensverteilung wird mehr und mehr geprägt sein vom Wettbewerb der Länder und Regionen um Arbeitsplätze. Und dieser Wettbewerb wird härter werden."

● Univ.Doz. Dr. Manfred Prisching (Uni Graz) untersucht die neuen Tendenzen im Bereich von Interessenvertretung und Sozialpartnerschaft. Er entwickelt zehn Thesen, u.a.: Die EU ist kein sozialpartnerschaftlich gesteuerter Keynesianismus, sondern ein „Markt-Europa" mit begrenztem Einfluß etablierter Verbände, in dem das traditionelle korporatistische Procedere nicht mehr zugelassen wird und sich die Politik von sozialpartnerschaftlichen Verfahrensweisen abkoppelt.

● Prof. Helmut Frisch (TU Wien) untersucht den „Paradigmenwechsel in der Wirtschaftspolitik", stellt nach Verschwinden des Keynesianischen Konsens die Konzentration auf die Frage fest, ob und in welcher Weise Wirtschaftspolitik überhaupt möglich ist. Er stellt verschiedene theoretische Modelle vor, die auf einen gemeinsamen Nenner hinauslaufen, etwa laut Friedman: Staatliche Wirtschaftspolitik ist eher das Problem als die Lösung. Systematische Wirtschaftspolitik ist unmöglich, es gibt keinen Grundkonsens für ein neues makroökonomisches Paradigma. Und welche Alternativen leitet der Staatsschuldenprofessor Frisch aus seiner passiven Sicht ab? Er hat keine als die Berufung auf das Modell der Neuen Klassik, in dem Arbeitslosenraten von zehn bis zwanzig Prozent als „freiwillige" Arbeitslosigkeit gelten und „kein soziales oder wirtschaftliches Problem" bilden. Zum Problem, daß Realzinsen die Wachstumsrate übertreffen, sieht Frisch nur die Alternative „notwendiger finanzieller Disziplin zur Kontrolle der Schuldendynamik" und den „Aufbau von Überschüssen im Primär-Haushalt". Das haben wir ja alles schon längst dank des Reagierens statt Agierens der Wirtschaftspolitik...

● Martin Bartenstein, damals noch nicht Minister, beschränkt die industriepolitische Rolle des Staates darauf, Standorte zu fördern. „Wo Infrastruktur nicht vom Markt bereitgestellt werden kann, muß der Staat einspringen", meint er bescheiden und wiederholt die unternehmerischen Forderungen an den Staat: Senkung der Lohnnebenkosten, Deregulierung und Privatisierung, flexible Arbeitszeiten.

● Helmut Peter, Hotelier und von der FP zum LIF konvertierter (Neo)Liberalisierer sieht sein Hauptziel in der Verdrängung des Staates aus der Wirtschaft: Es bestehe eine Interessenkollision zwischen politischen Zielsetzungen und betriebswirtschaftlichen Zwängen. Privatisierung unter 50 Prozent sei Verstaatlichung von Privatkapital (!), das betreffe auch alles Eigentum von Ländern, Gemeinden, Sozialversicherungen, Kammern. „Mehr privat, weniger Staat ist ein politisch-ideologischer Auftrag." So also das Lied des Neoliberalismus über Wirtschaft, Staat, Beschäftigung und das möglichst unumschränkte Recht des Privatkapitals, die Privatisierung gesellschaftlicher Wertschöpfung als Ideologie und Gesetz festzuschreiben.

„Sozialpartner" 1997: Kurs bleibt neoliberal

Der österreichische Sozialpartner-Beirat für Wirtschafts- und Sozialfragen hat erst kürzlich Empfehlungen für eine Beschäftigungspolitik veröffentlicht, mit der die im EU-Vergleich noch geringe heimische Arbeitslosigkeit bewältigt werden könne. (Sie wird nicht lange so gering bleiben, wenn erst die „Alten" statt in Pension zu gehen noch ein paar Jährchen arbeiten oder arbeitslos sein dürfen.) Hier einige Stichworte aus den Empfehlungen: „Einen quantitativen Ausgleich für die schwindenden Arbeitsplätze in der Industrie könnten ... wirtschaftsnahe, soziale und persönliche Dienstleistungen bieten. In Österreich ist vor allem der Anteil wirtschaftsnaher Dienstleistungen relativ niedrig." Da die sozialen und persönlichen Dienstleistungen aufgrund der Sparpakete weder vom Lohneinkommen noch von den Sozialbudgets her finanziert werden können, ist an der Seriosität solcher Vorschläge zu zweifeln. Und die wirtschaftsnahen Dienstleistungen entstehen u.a. durch die Ausgliederung bisher in den Betrieben abgedeckter Tätigkeiten wie Lohnbuchhaltung, Reinigung, Transporte, Marketing usw. Woher also soll der nötige Schub an neuen Arbeitsplätzen kommen? Eine der Theorien für die hohe Arbeitslosigkeit will nachweisen, daß es an der Ausbildung liege, weil Unqualifizierte den Großteil des Arbeitslosenheeres bilden. Der Zynismus über die „Qualifikationsmängel" – bei gleichzeitigem Rückzug der Unternehmer von der Ausbildung beruflichen Nachwuchses – wird deutlich durch eine weit massiver vorgebrachte Klage, die eher qualifizierte Arbeitskräfte im Auge hat: „Die nationale Einkommenspolitik muß auf die internationale Wettbewerbsfähigkeit Rücksicht nehmen", heißt es im Sozialpartner-Papier, das – wohlgemerkt – als »ÖGB-Rednerdienst« 2/1997 an alle Gewerkschaftsvertrauensleute und Betriebsräte gegangen ist. „Die flexible Lohn- und Einkommenspolitik war in Österreich in der Vergangenheit ein wichtiger Eckpfeiler in der Verhinderung von Arbeitslosigkeit." Na klar, wie sonst will man die Theorie von der angeblich notwendigen „Reallohnflexibilität" verkaufen, die bei wachsender Produktivität stagnierende oder sinkende Reallöhne zum Ziel hat. Kein Sozialpartner-Konzept ohne Bezug auf die Arbeitszeit. Es sei nur die Frage erlaubt, was es mit der Bekämpfung von

Arbeitslosigkeit zu tun hat, wenn „Betriebszeiten und Arbeitszeiten entkoppelt“ werden, wenn die „Anpassung der Arbeitszeit an Produktionsschwankungen“ verlangt wird, wenn statt Überstundenzuschlägen „der Zeitausgleich in geblockter Form erfolgt“ – Bauarbeiter oder Tourismus-Beschäftigte erleben bereits diese Art von Lohnsenkung, ohne daß zusätzliche Arbeitsplätze entstehen. Nicht zu vergessen alle Formen von Teilzeitarbeit, die in erster Linie sozialen und materiellen Abstieg bedeuten. Schließlich verweisen die „Sozialpartner“ noch auf „neue Beschäftigungsfelder“ und erwähnen allen Ernstes die Postreform. Die kostet aber mindestens 10.000 Arbeitsplätze und bringt verschlechterte, dafür aber verteuerte Dienstleistungen. Wir haben es in diesem „Sozialpartner“-Papier nicht mit Wirtschaftstheorien zu tun, sondern mit nackter kapitalistischer Ausbeutung und der beschämenden Kapitulation von Gewerkschaftern und Arbeiterkämmerern vor dem Neoliberalismus.

Kritik und Alternativen des Memorandums der 100

Vorerst noch ein Blick auf den Amsterdamer EU-Vertrag. Die neoliberalen Marktfreiheiten werden in keiner Weise angetastet. Aber ohne solche Eingriffe keine wirksame Beschäftigungspolitik, meint das Memorandum der 100 WissenschafterInnen. Was also haben sie zu sagen? Grundsätzlich bekennt sich das Memorandum zur europäischen Einigung und leitet aus seiner Analyse ab, daß die Weiterführung der neoliberalen radikalen Marktwirtschaft eben diese Einigung gefährdet oder gar rückgängig machen könnte. Woran liegt es? Es fehlt eine Beschäftigungspolitik, die herrschende wirtschaftspolitische Strategie wird als einzig mögliche ausgegeben. Solche Grundlagen wie „wirtschaftliche Stabilität ist gleich Preisstabilität“ – der Kern des Maastricht-Vertrages und der Auftrag für EU-Geldpolitik durch eine demokratisch nicht beeinflußbare Zentralbank – sind zurückzuweisen. Unter der Behandlung der Hauptelemente neoliberaler Strategie findet sich die Auseinandersetzung mit dem Ziel der gemeinsamen Währung, und das Memorandum stellt fest: „Zunächst gibt es keinen soliden ökonomischen Beleg für die Position, daß eine Einheitswährung absolut notwendig ist, um das europäische Projekt voranzubringen... Zweitens gibt es noch weniger wissenschaftliche Unterstützung für den rein nominalen Charakter der Konvergenzkriterien, die den Einfluß von Bestimmungen wie Beschäftigung, Wachstumsrate, Zahlungsbilanz usw. auf die realen Größen völlig vernachlässigen, von strukturellen Faktoren wie Produktivität, Pro-Kopf-Einkommen und regionalem oder sektoralem Gleichgewicht ganz zu schweigen.“ Die Maastricht-Politik führt statt zur Senkung letztendlich zur steigenden Spirale der Arbeitslosigkeit und zur steigenden Spirale der öffentlichen Defizite. Verwiesen wird darauf, daß nicht einmal die bescheidenen Ansätze des Weißbuchs von 1993 mehr eine Rolle spielen. „In unseren Augen trägt die vorherrschende Wirtschaftspolitik mehr zur weiteren Polarisierung als zur europäischen Einigung bei. Sie beruht auf theoretisch falschen Grundlagen, die den Interessen einer Minderheit dienen, jedoch schädlich für die Mehrheit der Menschen sind. Daher schlagen wir eine andere wirtschaftspolitische Strategie für Europa vor“, heißt es im Memorandum. Und dann zur gegenwärtigen EU-Konzeption: „Gegen die Doktrin des Neoliberalismus argumentieren wir prinzipiell. Sie enthält einen extremen Individualismus, der jede Art von Solidarität und gesellschaftlicher Verantwortung untergräbt. Sie behandelt Privateigentum als die Basis der gesellschaftlichen Ordnung, sie ignoriert die Grenzen von Eigentumsrechten, die in jeder demokratischen Gesellschaft gezogen werden müssen, sie übertreibt die Fähigkeit von Marktprozessen, wirtschaftliche Beziehungen vernünftig zu organisieren ... und schließlich enthält sie im Widerspruch zu ihrer öffentlich erklärten Opposition gegenüber staatlicher Kontrolle das Konzept eines repressiven Staates, denn nur ein starker Staat kann die erforderliche Marktdisziplin durchsetzen und die sozialen Konflikte, die daraus folgen, in Grenzen halten.“ Das Konzept von Maastricht ist für die 100 AutorInnen nicht die einzige Möglichkeit der Einigung Europas. „Wir weisen die fundamentalistische Doktrin zurück, daß Marktprozesse ohne Anleitung ein zusammenhängendes Muster wirtschaftlicher Entwicklung bilden können... Wenn die Entwicklung den Märkten überlassen wird, heißt dies daher, daß sie dem Privateigentum und dem Gesetz von Profit und Konkurrenz ausgeliefert wird, was den gesellschaftlichen Gehalt der Wirtschaft untergräbt.“ Diese grundsätzliche Einschätzung leitet sich aus der jüngeren Wirtschaftsgeschichte ab: Auch das Wachstum nach dem Zweiten Weltkrieg habe nicht ausschließlich auf Marktprozessen beruht. Notwendig waren staatliche Aktivitäten, massive öffentliche Investitionen und eine mobilisierte Arbeiterbewegung. Nach dem Zusammenbruch des Währungssystems von Bretton Woods haben Instabilität, Unordnung und Neoliberalismus als beherrschende Wirtschaftsstrategie bewiesen, daß rein marktorientierte Reformen die Bedingungen für einen tragfähigen Prozeß nicht herstellen können. Die Erneuerung müsse auf zusätzlichen Faktoren beruhen: aktive Bewegungen, politische Kräfte und soziale Gruppen, die bereits in verschiedenen Ländern Widerstand gegen den Sozialabbau leisten und die von der Wirtschaftswissenschaft unterstützt werden müssen. „Wir setzen Vollbeschäftigung an die Spitze unseres alternativen wirtschaftspolitischen Programms, weil wir der Ansicht sind, daß sie – ganz abgesehen von ihrem Zielcharakter an sich – der wichtigste politische Hebel ist, um eine umfassende Veränderung der wirtschaftspolitischen Ausrichtung in Europa zu erreichen... Daher sollte der Kampf um Vollbeschäftigung nach unserer Ansicht die Führung im Kampf für eine umfassende Änderung der Wirtschaftspolitik einnehmen.“ Geldpolitik, Fiskalpolitik, Arbeitszeitverkürzung, das europäische Sozialmodell, Strukturpolitiken zur Korrektur innereuropäischer Ungleichgewichte und schließlich die weltwirtschaftliche Kooperation der EU sind die Felder, auf denen die alternativen WirtschaftswissenschafterInnen ihre Vorstellungen von einer umfassenden Änderung der Wirtschaftspolitik entwickeln.

Maastricht-Kriterien sind ein Hindernis

Aller Anfang liegt bei den Maastricht-Kriterien, die zu restriktiv und in so kurzer Zeit unerreichbar seien und die öffentlichen wie die privaten Finanzverhältnisse nur weiter destabilisieren. Die willkürlichen und schädlichen finanzpolitischen Ziele für die WWU seien durch einen Plan für Wachstum und Stabilität zu ersetzen, der die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern und Regionen berücksichtigt. Als einen von vier geldpolitischen Aspekten sieht das Memorandum die Wiedereinführung der Besteuerung von Kapital und Kapitaleinkommen, um das Gleichgewicht zwischen Allgemeininteresse und den Ansprüchen pri-

vater Akteure wiederherzustellen. Besondere Aufmerksamkeit widmet das Memorandum einer alternativen Fiskalpolitik als Hebel für eine europäische Geldpolitik, wobei von Zentralisierung der EU-Haushaltspolitik und Harmonisierung der nationalen Haushaltspolitiken ausgegangen wird. Wichtigste kurzfristige Aufgabe hinsichtlich Beschäftigungsziel sei es, „den rigiden Austeritätskurs zu beenden und zu einer expansiven Fiskalpolitik überzugehen. Mehr öffentliche Ausgaben sind wesentlich für einen Aufschwung der öffentlichen Nachfrage, ohne die es keine Aussicht auf eine nachhaltige Verminderung der Arbeitslosigkeit zu sozial akzeptablen Bedingungen gibt." Es gelte, die öffentlichen Ausgaben auf beschäftigungsintensive Sektoren umzustrukturieren – das Memorandum führt eine Reihe von Beispielen an –, die Steuern zu erhöhen – auf hohe Einkommen, Luxusgüter, nicht investierte Gewinne, kurzfristige Kapitalbewegungen. Die in den letzten beiden Jahrzehnten vor sich gegangene drastische Umverteilung von den Masseneinkommen zu den Unternehmerprofiten und oberen Einkommensklassen sei in allen Mitgliedsländern umzukehren. Ausführlich befaßt sich das Papier mit der Umschichtung von Steuern von den Staaten in den europäischen Haushalt, um Mittel zum Ausgleich ungleicher Entwicklungen bzw. für nationale Beschäftigungsprogramme rasch einsetzen zu können. Als „unverzichtbares Instrument" auf dem Weg zur Vollbeschäftigung wird die Arbeitszeitverkürzung bezeichnet. Dies sei nicht nur Angelegenheit von Verhandlungen zwischen Gewerkschaften und Arbeitgebern, sondern die Regierungen sollten diese Schritte anregen und begleiten – immerhin sind zwischen 15 und 30 Prozent der Beschäftigten in den EU-Ländern im öffentlichen Dienst, in staatlichen oder Gemeindeunternehmen beschäftigt. Ausdrücklich wird die Arbeitszeitverkürzung mit der Erhaltung des Einkommensniveaus verbunden.

Theoretische und politische Herausforderung

„Der Neoliberalismus hat kein Gesellschaftsprojekt, das für die Mehrheit der Menschen irgendwo akzeptabel wäre... Wir lehnen die Idee ab, daß diese Entwicklungen unausweichlich und nicht aufzuhalten sind. Tatsächlich beweisen die jüngsten sozialen Bewegungen in verschiedenen EU-Mitgliedsländern, daß die neoliberale Strategie von immer mehr Menschen als untragbar betrachtet wird. Dies macht die Suche nach wohlbegründeten und glaubwürdigen Alternativen zu einer Angelegenheit höchster Dringlichkeit... Eine einfache Rückkehr zu keynesianischen Politiken (wäre) keine angemessene Antwort auf den Zusammenhang der neoliberalen Politiken und auf die mächtigen Interessen, die hinter ihnen stehen. Eine umfassende Gegenstrategie erfordert groß angelegte theoretische Arbeit und Forschung..." Das Memorandum führt einige Gebiete für die theoretische Arbeit an: eine europäische Beschäftigungsinitiative mit koordinierten Investitionsprogrammen; eine Veränderung der Zwecke und Methoden des europäischen Hauses mit der Beschäftigung im Zentrum und der demokratischen Kontrolle des geldpolitischen Regimes (Zentralbank) als Voraussetzung; eine Reform der Regeln für die Finanzmärkte mit dem Vorrang demokratischer Politik vor kurzfristiger Spekulation. Ohne institutionelle und politische Neuerungen ist eine umfassende alternative Wirtschaftsstrategie nicht denkbar, regt das Memorandum die weitere Diskussion an: eine Debatte über Organisation und Management in Unternehmen; Neuformulierung der Beschäftigungs- und Arbeitsbedingungen; Reformen im Steuersystem – z.B. bei der Besteuerung von Einkommen aus Finanzvermögen oder bei der Steuerprogressivität; Neugestaltung und Verbesserung des Systems der sozialen Sicherheit; Wiederbelebung zivilisierter, gewerkschaftlicher und verbandlicher Lebensformen innerhalb und außerhalb des Arbeitsplatzes, z.B. durch die Verringerung der Arbeitszeit.

Neoromantik oder Klassenkampf?

Manche Abschnitte des Papiers enthalten Vorstellungen im Sinne neoromantischer Kritik des Wirtschafts- und Sozialsystems. Viele notwendige Denkansätze bleiben weiterer wissenschaftlicher Arbeit vorbehalten: das Ausmaß der Entwicklung der Produktivkräfte; die maßlose Vergeudung öffentlicher Mittel im Militärsektor; Fragen der Produktionsstruktur (Investitionslenkung); das Wertgesetz vor allem im Hinblick auf die Arbeitskraft (Wert und Preis bzw. Arbeitslohn); die Überwindung der übermächtigen Meinungsmanipulation durch die Massenmedien als Voraussetzung für soziale Bewegungen. Dem gegenwärtigen Kapitalismus (Neoliberalismus) ist nicht wirksam zu begegnen, wenn nicht der Charakter seiner Krisen untersucht wird. Für den Widerstand sind zur Zeit als einzige handlungsfähige organisierte Kraft die Gewerkschaften relevant – wo stehen sie und warum handeln sie nicht entsprechend, insbesondere auf grenzüberschreitender EU-Ebene? Ein besonders dringliches Forschungsgebiet...

„Die neoliberale Konzeption in Europa entspricht den Interessen der stärksten und am meisten internationalisierten Unternehmen. Weil diese Interessen – obwohl sie nur eine kleine Minderheit von Menschen in allen Ländern darstellen – über starke Machtpositionen verfügen, ist es unwahrscheinlich, daß sie freiwillig auf dieses attraktive Entwicklungsmuster verzichten werden. Auf der anderen Seite werden sie auch unter anderen Regeln, die auf Vollbeschäftigung, ökologische Nachhaltigkeit und Wohlstand für die Mehrheit der Menschen gerichtet sind, nicht zugrunde gehen. Wenn daher genügend vernünftige Argumente und Vorschläge vorgebracht werden, genügend gesellschaftliche Mobilisierung stattfindet und genügend politischer Druck ausgeübt wird, wird der Albtraum der Massenarbeitslosigkeit zurückweichen und einer Entwicklung Platz machen, die mehr den Interessen der Mehrheit der Menschen entspricht", schließt das Memorandum. Die theoretische und politische Herausforderung ist vielfältig. Ob Neoromantik oder „Neo"Marxismus, ob reformerische oder revolutionäre Position – es geht um die Zurückdrängung der gegenwärtigen inhumanen marktwirtschaftlichen Doktrin, um die Existenz von dutzenden Millionen Menschen allein in den Industrieländern. Die Gewerkschaftsführungen und andere Institutionen der Interessenvertretung sind herausgefordert, die Gefahr des Untergangs ihrer eigenen Organisationen abzuwenden und vollen Kurs auf Widerstand zu steuern. Nicht unerwähnt bleiben darf die den kommunistischen und anderen marxistischen Parteien zukommende Verantwortung. Ihre Rolle, eine Alternative zum kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystem zu entwickeln, ist in der bevorstehenden Auseinandersetzung mit dem Neoliberalismus unentbehrlich. Auf dieser Grundlage können und werden sie auch die Partner von Neoromantik und anderen Positionen des Widerstands sein. ■

Hubert SCHMIEDBAUER ist Journalist.

Kann man sich die Frage nach der Wahrheit sparen?

Aus Interviews mit den beiden grundverschiedenen US-amerikanischen Linken Murray Bookchin und Richard Rorty

Zusammengestellt von Lutz HOLZINGER

Eigenschaften wie der Hang zur Differenzierung gehören zu den Produkten der bürgerlichen Ideologie, vor denen auch die Linke nicht gefeit ist. In sehr vielen Fällen suchen insbesondere organisatorisch verfestigte Gruppierungen in der Diskussion keineswegs Gemeinsamkeiten. Vielmehr sind sie bestrebt, Trennendes herauszustellen. Diese Haltung gilt es zu überwinden, wenn an der Vermutung etwas dran ist, eine fortschrittliche Wende in Theorie und Praxis sei nur durch das produktive Zusammenwirken aller Linken zu erreichen. Dieser Standpunkt wird zwar immer wieder geäußert, aber kaum beherzigt. Daher erscheint es zweckmäßig, linke Positionen aus verschiedensten Bereichen und Ecken zur Diskussion zu stellen. Das soll künftig in der losen Serie mit dem Titel „Linke Listen" unabhängig davon geschehen, ob die Redaktion von »Weg und Ziel« mit den jeweils geäußerten Ansichten und Positionen übereinstimmt oder nicht.

In der ersten Lieferung entsprechender Dossiers, die der Linken zu insgesamt *listigerem* Vorgehen verhelfen sollen, kommen die beiden auf höchst unterschiedliche Weise fortschrittlich eingestellten US-Bürger Murray Bookchin und Richard Rorty zu Wort. Äußerst disparat sind auch die Medien, in denen wir die Interviews mit den beiden Persönlichkeiten gefunden haben. Murray Bookchin wurde von Jutta Ditfurth und Manfred Zieran befragt; der Text erschien in »Ökolinx«, Nummer 26, Sommer 1997. Das Interview mit Richard Rorty wurde von Jörg Lau und Thomas Assheuer geführt; es erschien in der »Zeit«, Nummer 30/1997, wo der Philosoph an die Seite von Jaques Derrida und Jürgen Habermas gestellt wurde. Das hindert uns nicht daran, auch ihm zuzuhören.

Im Interview mit dem libertären Kommunisten und sozialen Anarchisten Murray Bookchin in »Ökolinx« geht es über weite Strecken darum, Noam Chomsky zu prügeln. Dem prominenten Intellektuellen und führenden Gegner der US-Kriegsführung in Vietnam wird vorgeworfen, in die sozialdemokratische US-Organisation DAS eingetreten zu sein. Bookchin nimmt die Gelegenheit wahr, um auch seine eigenen politischen Positionen zu markieren. Nicht die Polemik gegen Chomsky, sondern die Darstellung dieser Sicht interessiert an den Ausführungen des amerikanischen Linken mit anarchistischem Background.

Aussagen über die Zukunft

Um von vornherein den Einwand zu entkräften, daß es hier um die Bildung von Einheit um jeden Preis gehe, steigen wir mit folgender Passage in die Äußerungen Bookchins ein: „Die gegenwärtige Periode, mit ihren verlogenen Appellen an ‚Konsens' und ‚Einheit' und ihrer Mißachtung von grundlegenden Widersprüchen, ist genau eine Zeit, in der Theorie eine Frage von Leben und Tod für die Integrität, für das Überleben einer wahrhaft revolutionären Bewegung ist. Wenn ich eines aus den Jahrzehnten einer linksradikalen Praxis gelernt habe, bis zurück zu meinen Aktivitäten in der Arbeiterbewegung, der Solidaritätsarbeit für die Spanische Revolution, meinen Anstrengungen in den Dreißigerjahren, Erwerbslose zu organisieren, und später während der Kriegsjahre als Gegner einer Stillhaltepolitik, die auf Streiks verzichtete, bis hin zu meinen Antiatomwaffen-, Umwelt-, Bürgerrechts- und Anti-Akw-Aktivitäten in den 1950ern und 1960ern, dann ist es die zwingende Tatsache, daß ich nie eine revolutionäre Praxis bewahrt oder entwickelt hätte, ohne meine Kenntnisse der revolutionären Theorie weiterzuentwickeln und zu erweitern. Es ist diese theoretische Basis, die mir die Orientierung bewahrt und die Fähigkeit verschafft hat, oft unglaublich schwierige Perioden zu begreifen, die ich erlebt habe. Sie erlaubte, in jeder Periode angemessen zu agieren und – das ist das wichtigste – fähig zu sein, hinter einem scheinbar unveränderlichen, gegebenen Zustand Aussagen über die Zukunft zu machen. (...)

Wenn ich auf meine sechzig Jahre als Linksradikaler zurückblicke, möchte ich bescheiden sagen, daß ich ohne Theorie alle meine Positionen schon längst aufgegeben hätte. Was mich Theorie gelehrt hat, über Jahrzehnte des Studiums und der Aktion, ist, daß der Staat keine neutrale Ansammlung von Institutionen ist, die man für gute oder schlechte Ziele nutzen kann, je nach jemandes Laune oder Sichtweise. Der Staat ist ein Produkt einer langen sozialen Geschichte, in der seine Funktion, seine Bedeutung, darin bestand, das Gewaltmonopol zu erringen, um die Klassenherrschaft zu sichern. Mit anderen Worten, er ist das Produkt ganz bestimmter sozialer Beziehungen und seine Abschaffung war für alle größeren sozialistischen Bewegungen zwingend.

Bakunin forderte seine sofortige Überwindung nach einer Revolution, Marx hoffte, daß er mit der Zerstörung der Bourgeoisie verschwinden würde. Wenn die grundlegende anarchistische Theorie korrekt ist, dann gehört zum Staat auch sein unkontrollierbares Wesenselement. Der moderne Staat han-

delt nicht nur im Interesse der herrschenden Klasse, sondern er hat eine Tendenz, Selbstzweck zu werden." Bookchin verweist in dem Zusammenhang auf die Entwicklung der Sowjetunion unter Stalin und die Rolle des Staats in einigen imperialen Gesellschaften der Antike. „Gerade der Hang des bürgerlichen Staates zum Selbstzweck erklärt vor allem die periodischen Bemühungen der herrschenden Klasse, Maßnahmen zu Entbürokratisierung und Entstaatlichung zu setzen. Ziel dieser Anstrengungen ist es nicht, den Staat über den Haufen zu werfen. Vielmehr soll er dadurch funktionsfähig erhalten werden."

Richard Stutting, Steve Gruver, 1979

Verknüpfung hat gefehlt

In Anspielung auf die Bereitschaft Chomskys mit, wie er schreibt, „bekennenden Demokraten zu kooperieren", führt Bookchin weiter aus: „Es überrascht nicht, daß, wer den Glauben an Anarchismus und Sozialismus in eine ‚visionäre' Zukunft verweist, frei ist, alle Arten von opportunistischen Kompromissen in der Gegenwart einzugehen. Ich habe das in der Vergangenheit zu oft erlebt, um es in der Gegenwart übersehen zu können, und der Vorwurf des ‚doktrinären Sektierertums' schreckt mich nicht. Diese Phrase wurde immer und immer wieder verwendet, oft von Leuten, die sich später in das System als Akademiker, Geschäftsleute oder Staatsbeamte integrierten. Der Appell an den Pragmatismus ist eine der gewöhnlichsten historischen Techniken, um grundsätzliche Positionen aufzugeben und die eigenen ‚Visionen' den ‚Zielen' vollständig zu unterwerfen. (...)

Die US-amerikanische Neue Linke versäumte es, aufzuzeigen, wie die verschiedenen Fragen, mit denen sie sich befaßte, miteinander verknüpft waren. Tausende von Menschen waren vor allem mit voneinander separierten Themen beschäftigt; sie opponierten gegen den Vietnamkrieg, gegen Rassismus, gegen das Patriarchat, gegen die Umweltzerstörung und so weiter, behandelten aber jedes Thema als eigenes, beinahe isoliertes Problem. Nur in seltenen Ausnahmefällen verstanden sie, daß diese Fragen ihren gemeinsamen Ursprung in der kapitalistischen Entwicklung hatten. Die meisten blickten verächtlich auf theoretische Ansätze, die notwendig gewesen wären, um die einzelnen Themen als Teil eines Ganzen zu begreifen: Der Kapitalismus hätte als Ganzes herausgefordert werden müssen.

Insofern war es nicht überraschend, daß die Neue Linke zerfiel, als der Vietnamkrieg vorbei war. Einige, die ihre Gesinnung mehr auf Intuition als auf theoretisches Verständnis stützen, hatten erwartet, daß sich eine Revolution praktisch über Nacht ereignen würde, obwohl ihre Vorstellungen von dem, was sein würde oder erreicht werden könnte, unglaublich unklar waren. Natürlich gab es keine Revolution. Und weil es 1968 bis 1970 keine theoretische Analyse des existierenden Zustands des Kapitalismus gab, die darüber aufgeklärt hätte, daß die USA in keiner Weise mit einer revolutionären Situation konfrontiert war, verzweifelten die meisten rasch und tief. Viele verließen die Bewegung schnell, auch weil diese es versäumt hatte, sie zu schulen. Andere kapierten nicht, daß es immer noch notwendig war, das Bewußtsein der US-AmerikanerInnen massiv zu verändern, die sie ironischerweise als SpießbürgerInnen verachteten. In Wahrheit hatten sie selbst überhaupt kein klares Bewußtsein. (...)

Ohne Theorie sind die Leute gezwungen, sich in isolierten und oft privatistischen Kämpfen zu verschleißen, die wenn überhaupt, nur zu bruchstückhaften Lösungen führen, wenn man sie so nennen kann. Sie erschöpfen sich selbst, indem sie Fliegen fangen, statt die Ursachen ihrer Probleme zu bekämpfen. Mit dem Ergebnis, daß sie sich in vielen Fällen und aus gutem Grund völlig machtlos fühlen und demoralisiert werden."

Kommunalismus als Ausweg

An einer anderen Stelle des Interviews kommt Bookchin auf den Antiintellektualismus in den USA zu sprechen, den er als kontraproduktiv für die Entwicklung einer „umfassenden und revolutionären Theorie" hält. Weiter heißt es wörtlich: „Was derzeit in dieser Alice-im-Wunderland-Welt oder in diesem politischen Disneyland vorherrscht, ist die vor allem von der ‚linken' Professorenschaft verbreitete Ansicht, daß es bei politischen Debatten nicht um eine Auseinandersetzung geht, sondern um einen Diskurs. Wir sollen verhandeln, nicht streiten. Wir sollen betonen, was wir gemeinsam haben und nicht die vorhandenen Unterschiede, die schnell – und zu recht! – zu heftigen Auseinandersetzungen führen können. Analog zu dieser Art von Mist läuft der Mythos von der Klassenkollaboration: ArbeiterInnen und KapitalistInnen sollen erkennen, was sie gemeinsam haben!"

Gegen Ende des Gesprächs formuliert der US-Linke folgende Orientierung: „Wir müssen, denke ich, die Basis für ein linkes Bündnis schaffen, eines das international ist, um uns gegenüber der Globalisierung verhalten zu können, welche typisch für die gegenwärtige kapitalistische Phase ist. Selbstverständlich beginnt jede Bewegung auf einer niedrigen Stufe, etwa mit Diskussionszirkeln, so wie viele re-

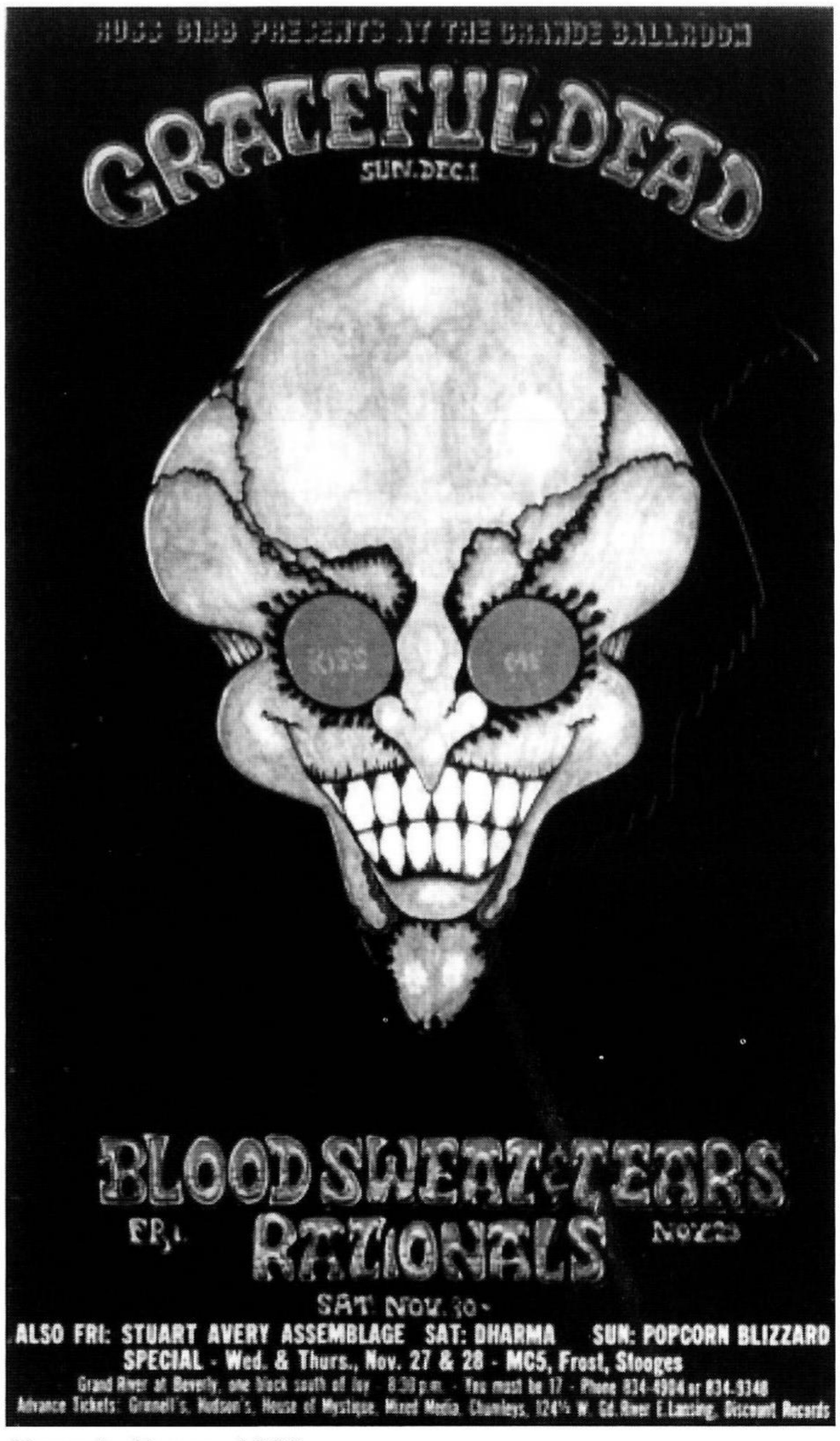
volutionäre Bewegungen in der Vergangenheit auch. So eine Bewegung muß auf einer Theorie begründet werden, die in der Lage ist, die Wirklichkeit und den Verlauf der existierenden Gesellschaft zu erklären.

Jede neue linke Theorie, die etwas wert ist, muß aus dem Anarchismus und aus den besten Arbeiten von Marx schöpfen, davon bin ich überzeugt. Sie muß sozialistisch sein, wie Kropotkin in seinem berühmten Artikel in der Encyclopedia Britannica betont hat.

Damit kein Mißverständnis über das Wort sozialistisch entsteht, möchte ich betonen, daß ich den Begriff nicht so verstehe wie die Sozialdemokraten. Ich meine sozialistisch als Gegenteil von individualistisch. Ein libertärer Linker muß sich dem Liberalismus widersetzen…" und statt dessen „eine neue Politik entwickeln – wobei ich das Wort Politik nicht im parlamentarischen oder staatlichen Sinn meine, sondern als Selbstverwaltung der Polis oder der Gemeinde im ursprünglichen griechischen Sinn. Ich nenne eine solche Politik libertären Munizipalismus oder, in der Sprache des 19. Jahrhunderts, die ‚Kommune der Kommunen', das heißt den Zusammenschluß von Kommunen auf regionaler und nationaler Ebene. Ein anderer Begriff, den ich teilweise passend finde, ist Kommunalismus, ein Begriff, der aus den Hoffnungen der Pariser KommunardInnen von 1871 stammt." Bookchin unterstrich, „nicht für Parlamentarismus zu plädieren". Es gehe darum, „eine Doppelmacht gegen den Staat aufzubauen, die sich auf öffentliche Versammlungen und konföderierte Räte stützt". Zu schaffen sei „eine gut ausgebildete, theoretisch geschulte Linke, die über die älteren linken Ideologien hinausgeht, ohne deren wertvolle Bestandteile zu verwerfen. Und vor allem soll es eine revolutionäre Linke sein, eine die sich nicht davor fürchtet, gegen den Strom zu schwimmen und in der Minderheit zu sein. Denn sie muß sich von der Wahrheit und der Rationalität leiten lassen und nicht von kurzatmigen Themen, mit denen sich leicht manipulierbare UnterstützerInnen gewinnen lassen."

So ehrenwert die Haltung von Murray Bookchin erscheint, so wenig konkret sind die Wege, die er aus dem Dilemma weist, in dem die Linke offenkundig steckt. Auf die Dauer reicht es nicht aus, gegen den Strom zu schwimmen und in einer Minderheitenposition zu verharren, sofern man sich nicht grundsätzlich auf die äußerst sympathische Haltung einigt, daß diese Position nicht nur den Weg, sondern auch das Ziel linker Politik darstellt.

Richard Rorty sieht einen fundamentalen Unterschied zwischen der US-amerikanischen und der europäischen Linken. Im Interview mit der »Zeit« (Titel: „Laßt uns das Thema wechseln") sagte er: „Die Links-Rechts-Unterscheidung bedeutet im Kern Arm gegen Reich, und in diesem Sinn wird es auch weiterhin einen Kampf Links gegen Rechts geben. Jedenfalls sieht es derzeit nicht so aus, als könnte dieses Schema bald obsolet werden. In Europa beobachte ich eine breite ökonomische Debatte darüber, wie viele Jobs man zu welchen Lohnbedingungen schaffen kann, ohne im Wettbewerb zurückzufallen. In Amerika hingegen scheint es, als hätten sich die Linke und die Rechte verschworen, über kulturelle statt ökonomische Fragen zu streiten."



Donnie Dope, 1968

Kulturelle Linke

Das ist mit ein Grund, weshalb Rorty den Ausdruck „kulturelle Linke" vom afroamerikanischen Philosophen Henry Louis Gates übernommen hat: Er wird folgendermaßen definiert: „Gates will damit eine heterogene Szene von Protestbewegungen an den Universitäten auf eine Nenner bringen – Feministinnen, Homosexuelle, Schwarze, Hispanoamerikaner und so weiter. Die kulturelle Linke ist eine informelle Allianz von Minderheitengruppen. Diese Bewegungen sprechen sehr differenziert über Rasse, Ethnie und Geschlecht, aber über die Armen haben sie wenig zu sagen."

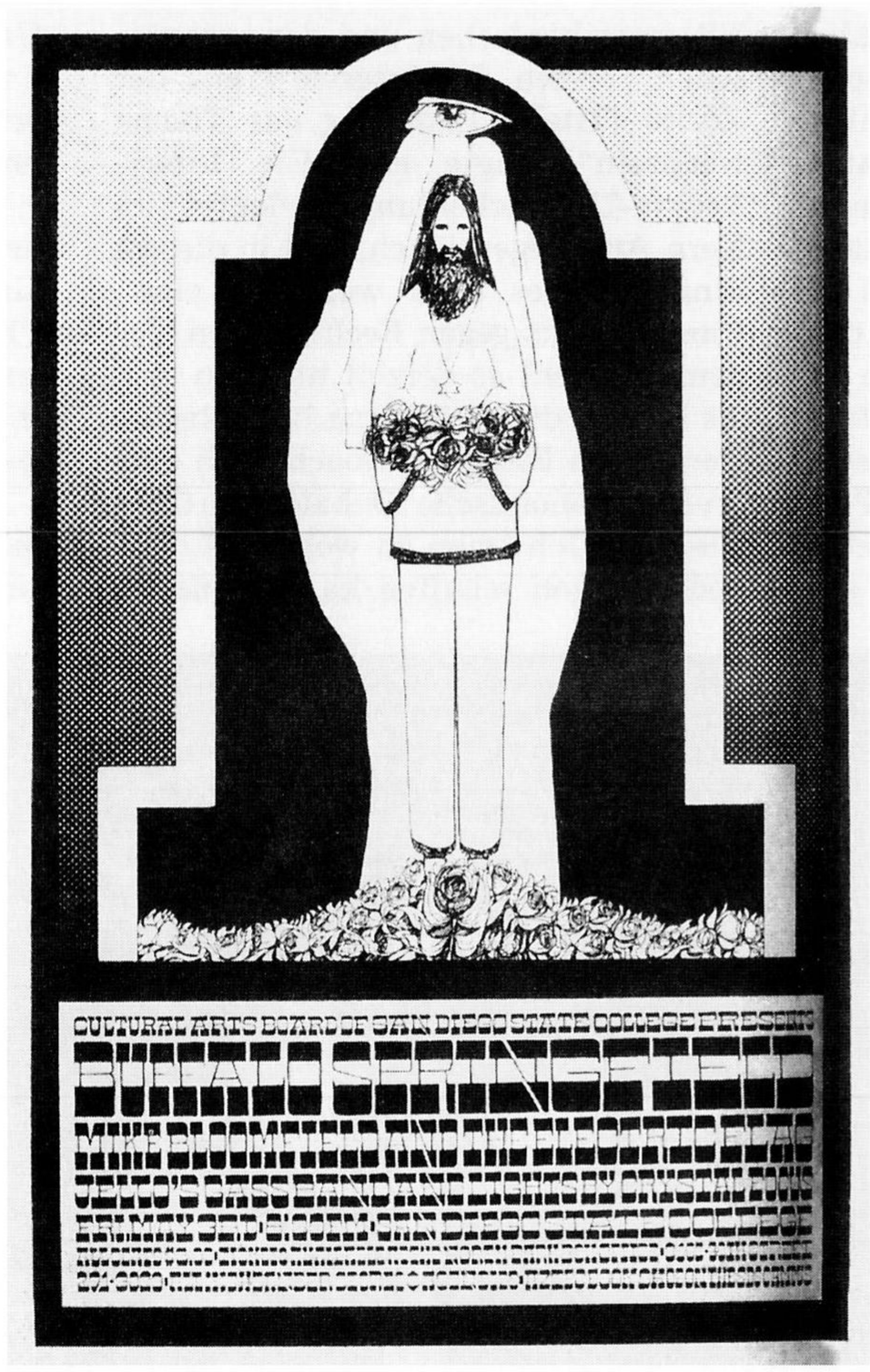
Diese fast ausschließlich an den Universitäten existente Linke ist laut Rorty stark von Foucault beeinflußt.

Weiter sagte er: „Foucaults Verdacht gegen jede denkbare Institution ist zum Grundsentiment der Studenten geworden. Das setzt die Einstellung der Revolutionäre der sechziger Jahre fort: Das System ist zutiefst korrupt. Unsere kulturelle Linke betreibt, angeregt von Foucaults Analysen, eine Politik des Verdachts statt eines politischen Projekts. Damit Sie mich nicht mißverstehen: Ich glaube, diese Bewegungen haben eine Menge Gutes bewirkt. Die Situation für Frauen, Homosexuelle, Afroamerikaner hat sich durch den Erfolg der kulturellen Linken sehr verbessert, aber die wirtschaftliche Ungleichheit in unserer Gesellschaft nimmt immer extremere Formen an. Wohin das Land steuert, wird sich auf dem Feld der Ökonomie entscheiden. Es ist eine sehr heikle Angelegenheit, daß wir nun jenen verdienstvollen Leuten, die ihr politisches Leben der Minderheitenpolitik gewidmet haben, sagen müssen: macht mal Pause. Interessiert euch jetzt bitte wieder für die Probleme weißer heterosexueller Männer, die keine Arbeit finden und ihre Familie nicht versorgen können. Arme weiße Heterosexuelle interessieren sich nicht

für die theoretischen Haarspaltereien der Mittelschichtintellektuellen der kulturellen Linken."

Für den Eigenbedarf in den USA zeigt Rorty sich davon überzeugt, daß „der einzige Weg zu einer Wiederbelebung der Linken" darin bestehe, „zur Rhetorik des amerikanischen Traums, des Traums von der Chancengleichheit, den Lincoln, Roosevelt und Martin Luther King geträumt haben und der täglich verraten wird," zurückzukehren. Dazu erläuterte er: „Früher nannten sich sozialdemokratisch gesinnte Abgeordnete vom linken Flügel der Demokraten ‚liberals'. Niemand würde das heute noch wagen. Den Rechten ist ein phantastischer rhetorischer Sieg gelungen, indem sie liberale Politik mit dem Mangel an Moral, mit Frivolität und Leichtsinnigkeit assoziiert haben. Es kommt einem politischen Selbstmord gleich, sich in dieser Atmosphäre in die Tradition des Liberalismus (wie er in den USA verstanden wird – L.H.) zu stellen. Die kulturelle Linke, wie ich sie nenne, hat leider bei dieser Diskreditierung mitgeholfen. Sie hat den Eindruck erweckt, als gebe es keine dritte Position zwischen entschiedener Systemfeindschaft und wehrloser Vereinnahmung."

Auf die Frage, ob die Postmoderne den Sinn für praktische Politik zerstört habe, sagte Rorty: „Nein, sehen Sie: Denkern wie Michel Foucault, Jaques Derrida oder Slavoj Žižek geht es immer darum, die Unmöglichkeit und Selbstwidersprüchlichkeit unserer Vorstellungen von Gerechtigkeit, Freiheit und Fortschritt hervorzuheben. Wenn man das Politische in deren Termini beschreibt, dann wird es schwierig, für oder wider dieses oder jenes Gesetz einzutreten oder einfach festzustellen, daß die Einkommensgrenzen für Sozialhilfe zu hoch sind. Für solche politischen Erwägungen lassen diese Theorien keinen Raum."



Don Kay, 1968

Keine „letzten Gründe"

Zur Überwindung dieses Dilemmas schlägt Rorty folgendes vor: „Man sollte eine Geschichte über den politischen Fortschritt erzählen und eine andere über den philosophischen Fortschritt. Es mag sein, daß sich die Unmöglichkeit der theoretischen Begründung der liberalen Demokratie erwiesen hat, worauf uns ihre postmodernen Kritiker immer wieder hingewiesen haben. Mag sein, daß wir keine plausible Letztbegründung für unsere politischen Hoffnungen finden können. Das ist aber kein Grund, diese Hoffnungen fahren zu lassen. Wir sollten statt dessen die philosophische Theorie des Politischen in den privaten Bereich verbannen und nicht zulassen, daß sie unser Gefühl für öffentliche Verantwortung beeinflußt. Wir müssen uns zwar mit unseren Mitbürgern immer neu einig werden über jene Geschichte vom politischen Fortschritt, die wir erzählen wollen. Einigkeit über die philosophische Einstellung ist jedoch ebenso unnötig wie Einigkeit über den religiösen Glauben. Das politische Projekt der Aufklärung besteht – extrem vereinfacht gesagt – darin, möglichst allen Kindern gleiche Chancen zu bieten, aus ihrem Leben etwas zu machen. Zwischen 1900 und 1965 hat Amerika große Fortschritte darin gemacht. Seit den siebziger Jahren jedoch ist die Chancengleichheit dramatisch zurückgegangen. Eine deprimierende Statistik besagt, daß 1975 Kinder aus Familien des oberen Viertels der Gesellschaft viermal so große Chancen hatten, einen Collegeabschluß zu erreichen wie Kinder des unteren Viertels der Gesellschaft. Heute sind ihre Chancen zehnmal so groß. Das hätte Protest provozieren müssen. Aber der Protest ist ausgeblieben."

In dem Zusammenhang empfiehlt der US-Professor, sich an Realitäten zu halten und nicht Phantasmagorien wie einer Wahrheit nachzulaufen: „Das Projekt der Aufklärung besagte: Wahrheit, Vernunft und sogar die Natur sind auf der Seite der Armen gegen die Reichen, der Unterdrückten gegen die Unterdrücker. Ich halte dagegen, daß gar nichts auf der Seite der Unterdrückten steht. Es gibt keine quasigöttliche Sache wie Wahrheit, Vernunft oder Natur, die für die Guten ist. Das Schicksal der Unterdrückten hängt ganz und gar von der Stärke unserer politischen Initiativen ab. Wenn man nur immer wieder von Gerechtigkeit, Chancengleichheit, Einkommensunterschieden, Fairneß und dergleichen redet, dann kann man sich die Fragen, was wahr, was vernünftig, was natürlich ist, einfach ersparen."

Zu dieser bemerkenswerten Haltung führte Rorty zum Abschluß des Gesprächs weiter aus: „Im 17. Jahrhundert war es noch nahezu unmöglich, ein Philosoph zu sein, ohne bestimmte Meinungen zu haben über die Natur Gottes, sein Verhältnis zur Kirche, über Vernunft beziehungsweise Offenbarung als Mittel des Zugangs zu Gott und so weiter. Die Aufklärung hat hier eine Wende vollzogen: Laßt uns diese Frage einfach vergessen, laßt uns das Thema wechseln, und laßt uns Gott aus dem Spiel lassen, damit wir endlich weiterkommen. Ich möchte vorschlagen, daß wir mit der Philosophie das tun, was die Aufklärer mit der Religion getan haben. Die Frage etwa, ob es sinnvoll ist, zwischen Sein und Schein zu unterscheiden, kann man getrost Leuten überlassen, denen diese Art von Fragen wichtig ist, ganz wie theologische Dispute den Theologen überlassen worden sind. Für unsere politischen Erwägungen ist dergleichen vollkommen irrelevant." ■

Dr. Lutz HOLZINGER ist Journalist und Schriftsteller.

Was heißt Politik?

Stephan GANGLBAUER

Politik hat es nicht immer gegeben. Soweit stimmt, was Franz Schandl schreibt. Unrichtig ist, daß „Politik schlechthin" ein bürgerliches Formprinzip, ein Phänomen der Moderne sei. Was immer unter „der Moderne" verstanden werden mag, die polis ist meines Wissens darunter noch nicht subsumiert worden.

Der Verweis auf die griechische Herkunft des Wortes Politik ist nicht nur von ethymologischem Interesse. Die Erinnerung daran zu bewahren, hat insbesondere Hannah Arendt sich bemüht. Der Sinn von Politik sei Freiheit, wollte sie festgehalten wissen. Diese Bedeutungsschicht ist überlagert worden durch die Bildung des modernen „politischen Staates" im Absolutismus. Im Zentrum der gedanklichen Begründungen dieses neuartigen politischen Verbands steht die Sicherheit, die einzig durch eine überlegene, souveräne Herrschaftsgewalt zu gewährleisten sei. Die bürgerlichen Revolutionen in den Niederlanden, in England, Amerika, schließlich in Frankreich eröffneten den gesellschaftlichen Interessentengruppen den Zugang zur Staatsmacht. Damit ist die strikte Trennung von Staat und Gesellschaft durchbrochen, die selbstverständlich scheinende Identifikation von Politik mit Staat zweifelhaft geworden. Auf die neue Situation antwortete Carl Schmitt mit seinem „Begriff des Politischen". Zum zentralen Kriterium erhob er die Unterscheidung von Freund und Feind, die Feindschaft.[1]

Im vorliegenden Beitrag wird versucht, möglichst klar auseinanderzuhalten, was jeweils gemeint ist, wenn von Politik gesprochen wird. Franz Schandl vermeint, eine Fundamentalkritik der Politik vorzubringen. Tatsächlich verdoppelt er „theoretisch" den allerorts zu hörenden Gemeinplatz, „die Politik" sei überfordert. Das kommt davon, wenn man die Politik mit dem Staat identifiziert, diesen wiederum als einen Exponenten der gesellschaftlichen Verhältnisse bzw. Agenten der vorherrschenden Interessen vorstellt. Weder Staat noch Politik lassen sich so begreifen, schließlich auch nicht Gesellschaft und Ökonomie, da sie nicht unabhängig von der politischen Ordnung bestehen. Wer für sich in Anspruch nimmt, Marx ein- und überholen zu wollen, sollte überlegen, was es heißt, daß Marx im Plan zu seinem Hauptwerk die Untersuchung von Staat und Weltmarkt genannt hat. Daß er dazu nicht mehr gekommen ist, sollte ein so eifriger und selbstbewußter Nachfolger wie Franz Schandl als Herausforderung begreifen.

Hier werden nur unterschiedliche Bedeutungen kenntlich gemacht, die am Wort Politik haften. Denn erst die reflektierte Begriffsverwendung ermöglicht Antwort auf Fragen wie: Was vermag Politik noch? Welche Zwecke kann Politik haben? Was ihr Sinn sein? Die Überlegungen einschließlich der im ersten Teil enthaltenen sind zu lesen als Zuspitzung auf zwei scharf zu unterscheidende Denkweisen: geschichtsteleologische Tröstung oder nüchterne Urteilskraft, naturhafte Gesellschaftlichkeit oder theoretische Kritik und verantwortliche Stellungnahme. Vorangestellt ist eine sehr knappe Skizze von Marxens Bemerkungen über das Politische und den Staat.

Entpolitisierung durch Verstaatlichung der Politik

Als Marx 1857 die „Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie" verfaßte, hatte er bereits eine ganze Menge politischer Erfahrungen gemacht. Schon längst war ihm Hegels Staatsmetaphysik, und zwar gründlich und nachhaltig, enttäuscht worden. Die ersten Zeugnisse dieser Serie von Ent-Täuschungen über die Sittlichkeit des preußischen Staates sind im ersten Band der Werke abgedruckt. Darin befaßt er sich mit der Wirklichkeit im Preußenland. Sitte ist dort die staatliche Zensur, die dem jungen Rheinländer hart ankommt. Am 18. März 1843 erklärt er „der jetzigen Zensurverhältnisse wegen" seinen Austritt aus der »Rheinischen Zeitung«. Marx ist damals noch so unmarxistisch, das Gesetz für den bewußten Ausdruck des Volkswillens zu halten. Er argumentiert noch explizit moralisch, so zum Beispiel wenn er den Satz zu wiederholen müssen meint: „Wenn die Gesetzgebung die Sittlichkeit nicht verordnen, sie kann noch weniger die Unsittlichkeit als zu Recht anerkennen" (MEW 1, 148). Ganz unmarxistisch ist auch, was er zu den Debatten des rheinischen Landtags über das Holzdiebstahlsgesetz schreibt. Dort zitiert er zustimmend Montesquieus Satz: „Es gibt zwei Arten von Verderbtheit, die eine, wenn das Volk die Gesetze nicht befolgt, die andere, wenn es durch die Gesetze verderbt ist; dieses Übel ist unheilbar, weil es im Heilmittel selbst steckt." 1842 war Marx ersichtlich noch stark befangen im Glauben an die sittliche Vervollkommnung durch gerechtes Recht. Doch erschütterten gerade die Erfahrungen dieser Verhandlungen sein von Hegel ererbtes Vertrauen in die Sittlichkeit des politischen Staates. Im bis dahin rechtsfreien Raum war den Armen das Sammeln von Klaubholz in den Wäldern gestattet gewesen. Nun wurde es gesetzlich geregelt, indem der Gesetzgeber das Holzsammeln zum Diebstahl erklärte. Die Idee des sittlichen Staates blamierte sich, als das Privatinteresse der Waldeigentümer sich der staatlichen Mittel bemächtigte.

In der Kritik des Hegelschen Staatsrechts sowie der Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, in der Judenfrage und in den bereits erwähnten Randglossen entfaltet Marx in erster Stufe die Kritik sowohl des politischen Staates wie der bloß politischen Emanzipation. Der politische Verstand, so heißt es dort, sei unfähig, die Quelle der geselligen Not zu entdecken. Weitergeführt zur Kritik der Politischen Ökonomie bereits vor dem Studium „der Anatomie der bürgerlichen Gesellschaft", also vor dem Kapital, ist der Gedanke in der Deutschen Ideologie. „Die Verwandlung der persönlichen Mächte (Verhältnisse) in sachliche durch Teilung der Arbeit kann (...) wieder aufgehoben werden (...) nur dadurch, daß die Individuen diese sachlichen Mächte wieder unter sich subsumieren und die Teilung der Arbeit aufheben. Dies ist ohne die Gemeinschaft nicht möglich. Erst in der Gemeinschaft [mit anderen hat jedes]

Individuum die Mittel, seine Anlagen nach allen Seiten hin auszubilden; erst in der Gemeinschaft wird also die persönliche Freiheit möglich." Der Staat sei eines der bisherigen Surrogate der Gemeinschaft, überdies und insbesondere ihre Freiheit beschränkend: „Die scheinbare Gemeinschaft, zu der sich die bisherigen Individuen vereinigten, verselbständigte sich stets ihnen gegenüber und war zugleich, da sie eine Vereinigung einer Klasse gegenüber einer anderen war, für die beherrschte Klasse (...) auch eine neue Fessel" (MEW 3, 74). Dieser Aspekt ist weithin bekannt geworden, und zwar in der Formel vom Staat als ideellem Gesamtkapitalisten. Noch weiter verbreitet sind die gröberen Varianten des Marxismus (-Leninismus), wonach der bürgerliche Staat ident gesetzt ist mit Bourgeoisherrschaft. Dabei verkümmert das Politische zur Herrschaftsgewalt.

Wenig Beachtung hat der Gedanke gefunden, den Marx ins Zentrum der Schrift mit dem irreführenden Titel „Zur Judenfrage" gerückt hat: Die politische Revolution habe für die Entpolitisierung der (bürgerlichen) Gesellschaft gesorgt. Andersherum: Die Bürger werden befreit von der Politik, indem das Politische im Staat konzentriert wird. Gewissermaßen der Ersatz für die politische Betätigung der Bürger ist der Ausbau der „Staatsmaschine". Mit der institutionellen Befestigung des Staats geht jedoch unvermeidlich die Entpolitisierung der staatlichen Angelegenheiten einher.

Souveränitätslehren: Zweck der Politik ist Sicherheit

Bereits 1576 hatte Jean Bodin, der bedeutendste Staatsrechtslehrer des 16. Jahrhunderts, mit seinen „Sechs Büchern über die Republik" auf die Zerstörungen und Verunsicherungen der Hugenottenkriege geantwortet. Er plädierte für staatliche Souveränität, das heißt für eine allem Zweifel entzogene umfassende, unabhängige und unbeschränkte Hoheitsgewalt. Zur äußersten Konsequenz getrieben ist Bodins Souveränitätslehre im Leviathan des Thomas Hobbes (1651). Mit jenem teilte er die Auffassung, daß die absolute Herrschergewalt einzig an die göttlichen und die davon abgeleiteten naturrechtlichen Gesetze gebunden sein müßte. Bei Hobbes dominiert aber das Sicherheitsdenken seine Lehre so sehr, daß er die natürlichen Gesetze als potentielle Grenze der Machtfülle des Souveräns wirkungslos zu machen trachtet, indem er das Naturrecht letztlich mit dem positiven, vom Herrscher in freier Willkür erlassenen Recht identifiziert. Verständlich ist Hobbes' Unterfangen nur vor dem Hintergrund der Bürgerkriege. Er sah die Ursache, warum die verschiedenen Parteiungen in tödlichen „Bruderkampf" miteinander gerieten, darin, daß eine jede Seite unbestreitbares, in religiösem Glauben verankertes Recht für sich behauptete, was einen versöhnenden Kompromiß nicht mehr zuließ. Seine Lösung bedeutete den radikalen Bruch mit der Tradition politischen Denkens, in dessen Zentrum seit Plato und Aristoteles stets die Frage nach dem summum bonum, dem höchsten Gut, gestanden hatte. Hobbes eliminierte den niemals auszuschließenden Streit, was unter dem guten Leben zu verstehen sei, durch die Etablierung einer geschichtlich neuartigen Konstruktion: einer Staatsmaschine, die ihre unüberwindliche und unanfechtbare Macht aus dem Untertanenverband zieht, den sie sich einverleibt hat. Er beanspruchte für sein Staatsmodell unbedingte Gültigkeit, denn es sei more geometrico, nach Art der Geometrie, exakt berechnet, alles sei im Hinblick auf jeweilige Folgen präzis kalkuliert.[2]

Hier ist zum ersten Mal rigoros und unverhüllt jeder moralische Anspruch zurückgewiesen, indem nicht mehr das „gute Leben", sondern das bloße Überleben in Sicherheit vor einander und vor äußerer Bedrohung zum alleinigen Zweck der politischen Ordnung erhoben wird. Gedanklich ist hier mit unüberbotener Klarheit ausgeführt, daß ein gedeihliches Leben der Privatbürger in produktiver Konkurrenz miteinander statt gegenseitiger Tötungsdrohung nur zu sichern sei durch eine mit letztlich unüberwindlichen Machtmitteln ausgestattete Herrschaftsgewalt.

Hobbes wie Bodin bevorzugten zwar die absolutistische Monarchie, doch ließen sie die Regierungsform im Prinzip offen – und damit den Weg zum modernen, auf „Volkssouveränität" gründenden Nationalstaat. Der entscheidende Unterschied zwischen den absolutistischen Staatstheorien und der (früh-)liberalen Kritik daran liegt nicht in der Bevorzugung einer bestimmten Regierungsform. Die Kritik, namentlich John Lockes, zielte vielmehr darauf, daß für den Gesetzgeber – sei es der König, sei es das Parlament – so wie für jeden Staatsbürger die bestehenden und die von ihm erlassenen Gesetze Geltung haben müßten. Daß die staatliche Hoheit durch die geltenden Gesetze beschränkt werden solle, das ist logisch auch die Voraussetzung für die Gewaltenteilung, wie sie Montesquieu gelehrt hat.

So wichtig der Unterschied zwischen Absolutismus und Konstitutionalismus, zwischen absolutistischer Monarchie und Republik in vielerlei Hinsicht ist, im Hinblick auf die Geltung der souveränen staatlichen Herrschaft wird unter liberalen, „rechtsstaatlichen" Losungen fortgesetzt, sogar weitergeführt, was zuvor etabliert worden war. Das betrifft den Zentralismus, die Verwandlung persönlicher Herrschaft in eine an die Position gebundene Funktion. Mehr noch: Hobbes und Rousseau, trotzdem sie in anderer Hinsicht diametrale Positionen vertreten, können als Verfechter desselben Typs von Herrschaft verstanden werden: Hobbes' Staatsabsolutismus wie der national-demokratische Zentralismus der Rousseauschen Volkssouveränität, beide verlangen den vereinheitlichten Willen der zentralistischen Nation. Ob dieser seine politische Repräsentanz in einem Parlament, in einem Diktator, in einem absoluten Monarchen, in der Verfassungsform einer konstitutionellen Monarchie findet, ändert nichts an der zentralistischen Grundstruktur. Das Zusammenwirken von einheitlich zentralistischer Herrschaftsapparatur und zentralistisch unitarischer Gemeinschaftsidee ist maßgebend. Doch bleibt die Souveränität im Absolutismus faktisch begrenzt durch die Isoliertheit der politischen Sphäre. Dem entspricht das empirisch nachweisliche Desinteresse großer Bevölkerungsteile an den typischen „Haupt- und Staatsaktionen". Erst die Kollektivierung der Herrschaft in der national-demokratischen Identifikation erweitert und verändert entscheidend die Wirkungsmächtigkeit dieser Souveränität. Erst jetzt besitzt sie – auch soziologisch – absoluten Charakter. Sie verpflichtet die Gesamtheit der sozialen Energien der politischen Einheit, das heißt der diese jeweils repräsentierenden Regierung.

In dieser Hinsicht ist die auf Föderalismus, Dezentralisation und Selbstverwaltung aufgebaute politische Gemeinschaftsform der eigentliche Gegentypus. Zum Gegentypus gehört die realistische Auffassung unaufhebbarer Interessenspaltungen der Gesellschaft, womit eine realistische politische Theorie verknüpft ist, die davon ausgeht, daß immer wieder aufs neue Kompromisse erzielt werden

müssen. Hingegen anerkennt der zentralistisch-unitarische Typus ausschließlich das Abstraktum der staatsbürgerlichen Gleichheit. In dieser Logik sind Parteien im Grunde unzulässige Störungen der prästabilisierten Harmonie, bzw. gefährliche Bedrohungen der absoluten Herrschaft, die allein den Naturzustand des Kriegs aller gegen alle hintanzuhalten vermöchte.

Der Sinn von Politik ist Freiheit

Die Souveränitätsvorstellung bleibt wirksam, solange im Staat die zuständige Adresse für die Lösung gesellschaftlicher Probleme und Konflikte gesehen wird. Die Zuweisung sozialer Fragen an den Staat und seine Instanzen verursacht allerdings beträchtliche Kosten, nicht nur finanzieller Art. Die Gewöhnung an die staatliche Problembewältigung geht einher mit der Entwöhnung vom Verantwortungsbewußtsein der Staatsbürger für ihre gemeinsamen Angelegenheiten. Dafür stand einst das Wort Republik, res publica, die nicht konstituiert wird durch souveräne Herrschaft, im Gegenteil: deren Bestand ist abhängig von der Macht, die allein in den Beratungen der öffentlichen Fragen und im gemeinsamen Handeln der freien Bürger entsteht. Die polis bot ihnen den Raum zur Betätigung, der frei war von Herrschaft, die sie in freier Willkür ausübten im privaten Haushalt, im oikos.

Als Vorsteher der Hauswirtschaft waren sie keineswegs frei von den naturhaften Zwängen der Reproduktion des Lebens und der dafür notwendigen Mittel. So gravierend sich kapitalistische Erwerbswirtschaften mit freier Lohnarbeit von jenen antiken Bedarfsdeckungswirtschaften auch unterscheiden, eben dieses Moment der naturhaften Reproduktionszwänge ist ihnen gemeinsam. Die moderne, über den Globus sich erstreckende Verkehrswirtschaft schafft erst jene unentrinnbare zweite Natur, die stärker als jede ursprüngliche Naturgewalt die Geschicke der Menschen bestimmt. Mit anderen Worten: Der moderne Kapitalismus ist die schicksalshafteste Macht in aller bisherigen Geschichte der Menschheit. Das meint Max Webers Metapher „stahlhartes Gehäuse der Hörigkeit". Gesellschaftliche „Strukturen" oder „Verhältnisse" – so lauten die gängigen Übersetzungen der Metapher in den werturteilsfrei klingenden Jargon der Sozialwissenschaften. Verhältnisse, das sind die sich verhaltenden Menschen einschließlich der durch ihr dauerndes Verhalten „strukturell" verfestigten Institutionen und Verfahren. Deshalb wäre der Sinn der Metapher verfehlt, bliebe außer Betracht, daß sie Befürchtungen über den Typus von Menschen beinhaltet, der dieses Gehäuse dereinst vielleicht bewohnen werde. Mechanisierte Versteinerung, mit einer Art von krampfhaftem Sich-wichtig-nehmen verbrämt, so charakterisierte Weber die ‚letzten Menschen' dieser Kulturentwicklung: „Fachmenschen ohne Geist, Genußmenschen ohne Herz: dies Nichts bildet sich ein, eine nie vorher erreichte Stufe des Menschentums erstiegen zu haben."[3]

Boston Tea Party, ca. 1968

Wer nicht Zuflucht bei fixen Ideen einer natürlichen Güte des Menschen sucht, wird sich allerdings der Frage zu stellen haben, was es dann mit dem Kriterium „emanzipatorischer Praxis" auf sich hat, welches Schandl – in Übereinstimmung mit Marx – so formuliert: „Erstmals tritt der Mensch selbst auf den Plan" (»Weg und Ziel« 3/1996, 6). Was aber ist „der Mensch selbst"? Die wirklichen Menschen, sie mögen wenig Anlaß zur Hoffnung auf „Emanzipation" bieten. Doch andere als die, wie sie in ihren Lebensäußerungen der Erfahrung zugänglich sind, gibt es nicht, und außer ihnen nichts und niemanden, wer oder was zum Handeln befähigt wäre. Noch keine Klasse oder Schicht, kein Geschlecht und keine Ökonomie, kein Markt und kein Staat und keine Nation hat je irgendeine Handlung vollbracht. Alle diese Kollektivbegriffe sind zweckmäßig zur gedanklichen Ordnung der Wirklichkeit. Doch mißraten sie allzu leicht zu verselbständigten, personifizierten Wirkungsmächten, und zwar auch noch im Denken derjenigen, die solcherlei Mystifikationen bloßzulegen bemüht sind, um Raum zur freien Entscheidung zu erhalten sowohl gegen sachzwanghafte Determiniertheit wie gegen Herrschaftsgewalt.

Freiheit ist kein zu erreichender Zustand politischer oder gesellschaftlicher Art. Wohl kann eine politische Ordnung freiheitsfördernd oder -behindernd eingerichtet werden, doch kein Institutionengefüge und keine Verfahrensregeln können sie gewährleisten. Der Fortbestand von Freiheit ist angewiesen darauf, daß die einzelnen von ihrer Freiheit Gebrauch machen. Ein Moment allen freien Handelns ist das Wissen um die Verantwortlichkeit für das eigene Tun, das heißt die Bereitschaft, für die Folgen einzustehen. Darin liegt umgekehrt der verständliche Grund für die heutige Geringschätzung staatlicher Politik. Deren Repräsentanten sind in hohem Maß (überdies schwer kalkulierbaren) Funktionszwängen (vorwiegend ökonomischer Art) unterworfen, die (massenmedial vermittelte) Bewertung ihrer Tätigkeit erfolgt weitgehend nach dem spezifisch technischen Kriterium der Effizienz. Das sind keine günstigen Voraussetzungen für so etwas wie persönliche Glaubwürdigkeit. Wenn ein Politiker nicht in der Lage ist, eine zur Diskussion stehende Frage rechtzeitig als klare Alternative zu formulieren und die maßgeblichen Gründe für seine Entscheidung zu vermitteln, nährt er den ohnedies allgegenwärtigen Verdacht, sein Verhalten sei bestimmt von korrupten Pfründnermotiven, die mit

einflußreichen Interessenten abgestimmt würden und im Ergebnis faule Kompromisse brächten.

Politik ist nicht und war nie identisch mit dem Staat, wenngleich politisches Handeln aus Gründen der Wirksamkeit auf die staatlich organisierten Machtmittel verwiesen ist. Politik ist nicht ein Bereich, der gegen andere Sphären säuberlich abgegrenzt werden könnte. Politisches Handeln kann sich auf jedes Gebiet erstrecken, das von allgemeinem Interesse ist. Als politisch qualifiziert ist es dadurch, daß Macht entsteht im Zuge der Besprechung von öffentlichen Angelegenheiten zu dem Zweck, eine Entscheidung zu treffen, die für das Zusammenhandeln der Beteiligten verbindlich wird. Eine für wichtig erachtete Sache zur Sprache zu bringen, um andere zur Mitwirkung an deren Beseitigung, Verbesserung oder Schaffung zu gewinnen, auf diesem Weg ist Anerkennung zu erwerben, deren jeder Mensch um seiner Selbstachtung willen bedarf. Es geht dabei allerdings auch um die Frage nach den Bedingungen, unter welchen individuelles Tun in der gesellschaftlichen Allgemeinheit anerkannt und in effektiver Weise zur Geltung gebracht werden kann.

Sachzwänglerei oder willentliche Entscheidung

Hegel charakterisiert das subjektivistische Freiheitsbewußtsein mit dem Begriff der „Unabhängigkeit der individuellen Partikularität". Sie sei gekennzeichnet durch eine abstrakte Willkürfreiheit, welche aus sich heraus nach Beschränkung schreit. Sozialer Fortschritt, der nicht gegen Widerstände errungen wurde, verbunden mit dem Bewußtsein der Selbstverständlichkeit des Erreichten, ließe das Freiheitsbewußtsein schwinden. Dieses Paradoxon hat schon Hegel festgehalten: „Aber je mehr die Freiheit als Sicherheit des Eigentums, als Möglichkeit, seine Talente und guten Eigenschaften zu entwickeln und geltend zu machen usf., befestigt ist, desto mehr scheint sie, sich von selbst zu verstehen; das Bewußtsein und die Schätzung der Freiheit wendet sich dann vornehmlich nach dem subjektiven Sinn derselben" (Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, S. 539).

Solcherlei bornierte Freiheit des Beliebigen, sie galt einst als Merkmal der im bloß „Privaten" befangenen idiotes. Dessen Gegenbegriff war der freie, das heißt vollberechtigte polis-Bürger, deren Entsprechung in der römischen res publica die cives sind. Eingewoben in die Sozialromantik der Pariser Commune ist der Gedanke der Rückführung des Politischen vom Staat in die Gesellschaft in Marxens letzten Äußerungen über Politik formuliert als Plädoyer für kommunale Selbstverwaltung. So wichtig Selbstverwaltung und Vereinswesen als Bindeglieder zwischen Staat und Gesellschaft sein mögen, da sie Gelegenheit zur Übung verantwortlichen Handelns, mithin zur Bewährung persönlicher Freiheit bieten können, so wenig reicht der Selbstverwaltungsgedanke an die Problematiken großer Flächenstaaten (von einem „Weltstaat" ganz zu schweigen) und der sogenannten „Massendemokratie" heran. Darüber ist bei Marx nicht viel zu lernen.

In die Irre statt zu größerer Freiheit führt Engels' Hoffnung auf ein „Absterben des Staates". Wenn er meinte, der Staat würde seine Qualität als Herrschaftsverband verlieren und von den staatlichen Aufgaben bliebe schließlich „nur" die „Verwaltung von Sachen" übrig, so handelt es sich um eine Vision, die dem sehr nahe kommt, worauf sich Politik heute weitestgehend reduziert zu haben scheint: auf den Vollzug von (vermeintlichen) Sachzwängen. Wenn es scheint, als ob keine Alternative mehr bestünde, wenn also Entscheidungen gar nicht mehr getroffen werden können, dann allerdings hebt Politik sich selber auf. Darin liegt der Grund für den raschen Verschleiß des politischen Personals: Wenn es nur noch um die Effizienz des Vollzugs von Unabänderlichem geht, dann ist nicht einzusehen, warum die Angelegenheiten nicht den sogenannt „Sachverständigen" übergeben werden. Verstanden wird darunter der Typus des Managers, der vorgegebene Anforderungen „sachkundig" handhabt. Allein, es bleibt die Frage, woher die Vorgaben kommen, letztlich die: Wer ist es, der vorgibt, was geschehen soll?

Die Bewegungsform von Politik ist nicht wie die des Technischen und des Ökonomischen der (mehr oder weniger kontinuierliche) Ablauf, sondern der (weit sprunghaftere) von Entscheidungen. Es ist symptomatisch für die durch die Kleinstaatlichkeit begünstigte Entpolitisierung des Denkens hierzulande, wenn allenthalben von Entscheidungs-„Findung" gefaselt wird. Was immer damit bezweckt sein mag, das ist eine Lüge oder ein naiver Irrtum. Tatsache ist: Eine jede Entscheidung wird getroffen, gefällt. Sie mag noch so gründlich vorbereitet sein durch kenntnisfördernde Lektüre und Diskussion, in jede Entscheidung geht ein nicht restlos rationalisierbares Moment ein. Das hat mit Wollen zu tun. Der wichtige Verweis, daß es mit Kennen und Können verbunden sein muß, bezeichnet die Neigung des ungebundenen Wollens, sich zur Willkür zu verselbständigen oder zum Voluntarismus sich zu versteifen. Doch ist es damit nicht aus der Welt zu schaffen. ■

Dr. Stephan GANGLBAUER ist Historiker.

Anmerkungen

1 Zu Schmitts politischem Denken siehe meinen Beitrag in »Weg und Ziel« 2/1995.

2 Hobbes hat erstmals den emphatischen Wahrheitsbegriff vollständig eliminiert, indem er Vernunft verkürzt hat zum logisch stimmigen Rechnen mit Folgen. Hier liegt in reiner Form vor, was Horkheimer und Adorno in der Dialektik der Aufklärung instrumentelle Vernunft genannt haben.
Mit Hobbes' logischem Scharfsinn haben sich früh schon Karl Marx und Friedrich Engels auseinandergesetzt. In „Die Heilige Familie" von 1845 heißt es: „In Baco, als seinem ersten Schöpfer, birgt der [neuzeitliche] Materialismus noch auf eine naive Weise die Keime seiner allseitigen Entwicklung in sich. Die Materie lacht in poetisch-sinnlichem Glanze den ganzen Menschen an (...). In seiner Fortentwicklung wird der Materialismus einseitig. Hobbes ist der Systematiker des baconschen Materialismus. Die Sinnlichkeit verliert ihre Blume und wird zur abstrakten Sinnlichkeit des Geometers. Die physische wird der mechanischen oder mathematischen geopfert; die Geometrie wird als die Hauptwissenschaft proklamiert. Der Materialismus wird menschenfeindlich. Um den menschenfeindlichen, fleischlosen Geist auf seinem eigenen Gebiet überwinden zu können, muß der Materialismus selbst sein Fleisch abtöten und zum Asketen werden. Er tritt auf als ein Verstandeswesen, aber er entwickelt auch die rücksichtslose Konsequenz des Verstandes" (in: MEW Bd. 2, 136).

3 Max Weber, Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, in: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I, 204.

Den Finger an die Würgmale gelegt

Judith GRUBER

„Der Kain", sagte mein Vater immer, „ist der beste Grabredner und Nachrufschreiber."

Sich mit einem Nachruf über Franz Kain mit Franz Kain selbst messen zu müssen, scheint mir daher unmöglich zu sein. Für den Tag vor Allerheiligen, an dem Franz Kain auf dem Linzer Urnenfriedhof verabschiedet wurde, hatte er zugesagt, im Friedhofsgasthaus „Zur ewigen Ruh" eine Lesung zu halten. Weil er ein Friedhofsgasthaus mit diesem Namen zum Schauplatz seines – einzigen – Linz-Romans gemacht hat. Und das zeigt, daß seine Beziehung zu Tod und Begräbnis eine besondere war, eine, wie er selbst es häufig nannte, barocke und lebensbejahende. Nach dem Tod eines solchen Menschen sollte man sich an ihn erinnern dürfen, einfach den Gedanken an ihn nachhängen dürfen, so wie man ihn im Leben erlebt hat und sich nicht den Zwängen eines Nachrufs unterwerfen müssen.

Wenn bei mir zu Hause von Franz Kain die Rede war, so hieß es: „Der Kain". Und so war mir „der Kain" schon als Kind vertraut, auch wenn ich ihm persönlich noch nie begegnet war. Da erzählte mir meine Mutter, wie ihr der Kain irgendwann in den beginnenden fünfziger Jahren eine halbe Nacht lang von familiären Sorgen berichtet hätte, und da war mein Vater, der während des Mittagessens meinte, der Kain habe heute wieder einen ganz besonders guten Artikel geschrieben, und dazu lachte, denn irgendwo fand sich in Franz Kains besonders guten Artikeln immer ein Zungenschlag, der zum Lachen reizte.

So wie mein Vater „der Kain" sagte, klang es immer ein wenig anders, als wenn von anderen Leuten die Rede war. Da schwang eine ganz besondere Art von Achtung, Anerkennung, Akzeptanz von Besonderheit, ja, eine gewisse Bewunderung und gleichzeitig auch ein Wundern mit. „Der Kain" bedeutete, Persönlichkeit zu sein. Wenn also bei mir zu Hause von einem Menschen so gesprochen wurde, dann – das begriff ich schon als Kind – war dieser Mensch eben ein besonderer Mensch, in jeder Hinsicht.

Am Freitag nachmittag kam Franz Kain noch zum Begräbnis meines Vaters, am Montag früh starb er. Wir haben alle gewußt, daß er schwerkrank war, er machte kein Geheimnis daraus, daß er Lungenkrebs hatte. Dennoch hätte sich am Freitag noch niemand vorstellen können, daß er am Montag tot sein würde, anstatt sich auf seine Lesung im Gasthaus „Zur ewigen Ruh" vorzubereiten.

Franz Kain war ein Mensch, der es niemandem und am allerwenigsten sich selbst leicht gemacht hat. So gehörte es eben auch zu seiner Persönlichkeit, daß er bis zu seinem Tod gearbeitet hat. Er hat geschrieben, hat die zweite Auflage seines autobiographischen Romans „Am Taubenmarkt" vorbereitet, das Erscheinen dieser Neuauflage hat er nicht mehr erlebt. Und er hat bis zuletzt in Bad Goisern bei seinem Haus gearbeitet, dort vor nicht allzulanger Zeit und schon schwerkrank selber Holz gemacht, denn die Holzarbeit war ihm, dem früheren Holzknecht, immer besonders wichtig gewesen.

Er hat seine Krankheit nicht zum Anlaß genommen sich zurückzuziehen. Ganz im Gegenteil, er war im oberösterreichischen Kulturleben im letzten Jahr fast noch aktiver und präsenter als früher. Nicht ganz zwei Wochen vor seinem Tod konnten ihn die Linzer bei einer großen Veranstaltung im Rahmen des Linzer Autorenkreises als Zeitzeugen erleben. Und da, so erzählten mir zwei Autorenkollegen wenige Tage danach in Linz, sei der Kain ganz der alte gewesen und habe seine Zuhörer mit den Erzählungen aus seinem Leben geradezu gefesselt. Großartig sei er gewesen, der Kain, meinten sie, und gut müsse es ihm gehen, denn von seiner Krankheit habe man an diesem Abend nichts gemerkt.

Franz Kain konnte wie kein anderer aus dem Leben erzählen. Sein literarisches Werk ist der beste Beweis dafür. Bis auf wenige Ausnahmen waren es autobiographische Themen, mit denen er sich auseinandersetzte. Franz Kain war ein Schriftsteller, der sich selbst oft als Geschichtenerzähler oder Geschichtenschreiber bezeichnete. Unter dem Titel des 1973 erschienenen Bandes „Der Weg zum Ödensee" steht nicht, wie es sich korrekterweise gehört hätte, „Erzählungen", sondern „Geschichten".

Ich selbst habe ihn an vielen, vielen Nachmittagen als faszinierenden Erzähler seiner eigenen Geschichte erlebt. Mit der ihm eigenen Skepsis und Vorsicht reagierte er damals, Ende der siebziger Jahre, auf mein Ansinnen, meine Doktorarbeit über sein literarisches Werk zu schreiben. So ganz hat er es sich wohl selbst und mir nicht zugetraut, daß daraus auch wirklich etwas werden könnte. Aber dann hat er sich doch auf dieses Abenteuer eingelassen und sein Leben vor mir ausgebreitet. Ich sehe ihn noch heute vor mir sitzen, verschanzt hinter seinem großen Schreibtisch in der Linzer Redaktion der »Neuen Zeit«, riesige Stapel von Papieren auf diesem Schreibtisch, die ihn wie eine Schutzmauer umgaben. Den kleinen Kassettenrekorder, der mitlief, vergaß er schon nach wenigen Minuten, und da erzählte er, stundenlang, ohne daß auch nur einmal ein längeres Schweigen eingetreten wäre, ohne Stocken berichtete er, und Zeit für eine Zwischenfrage zu finden war für mich meist schwierig, denn wenn der Kain einmal im Erzählen war, dann konnte ihn nichts aufhalten.

Mehr als 35 Stunden Gesprächsprotokoll auf Band liegen seither in meinem Kain-Archiv, und ich muß ehrlich gestehen, ich habe mich in all diesen Stunden nie auch nur eine Minute ge-

„Wer Holzverstand hat, weiß es längst: die astreichen und schadhaften Stellen des Stammes sagen mehr über die Beschaffenheit eines Waldes aus als schön ausgeformte Längen. Von ihnen ist das Knorrige abgetrennt, die übriggebliebene Glätte täuscht Harmonie vor... Unsere Geschichte hat viele und ausgeprägte Würgmale, die allen Versuchen, sie glattzuhobeln, widerstehen. Die wesentlichen Haupt- und Staatsaktionen aneinandergereiht, würden einen geraden Weg vorwärts erkennen lassen. Nimmt man jedoch die Würgmale dazu, dann ergibt sich ein Weg, der in vielen Windungen zunächst einmal zum Ödensee führt."

Aus: Franz Kain,
Der Weg zum Ödensee

langweilt. Denn aus welchem Abschnitt seines Lebens er auch immer erzählte, er erzählte spannend und bewegend aus einer spannenden und bewegenden Zeit.

Schließlich erzählte er nicht nur einfach Geschichten, er erzählte Geschichte mit seinen Geschichten und mit seiner Lebensgeschichte. „Die Geschichte mit Hilfe von Geschichten zu beleuchten, die im Schatten ihrer Zäsuren wachsen, ist ein Akt nationaler Selbstkritik", schrieb er in der Schlußgeschichte des Geschichtenbandes „Der Weg zum Ödensee". So betrachtet, muß man sein gesamtes literarisches Schaffen als Akt nationaler Selbstkritik bezeichnen.

Wenn er jedoch hinter seinem mit Papierbergen angeräumten Schreibtisch saß und erzählte, sich selbst nur manchmal dadurch unterbrechend, daß er eine Prise Schnupftabak nahm, dann klangen die Geschichten bei weitem nicht so theoretisch und hochtrabend, sondern einfach, und oft saß ich da und mußte lachen, weil er nicht selten auch traurige oder ernste Dinge so erzählen konnte, daß sich etwas zum Lachen darin fand.

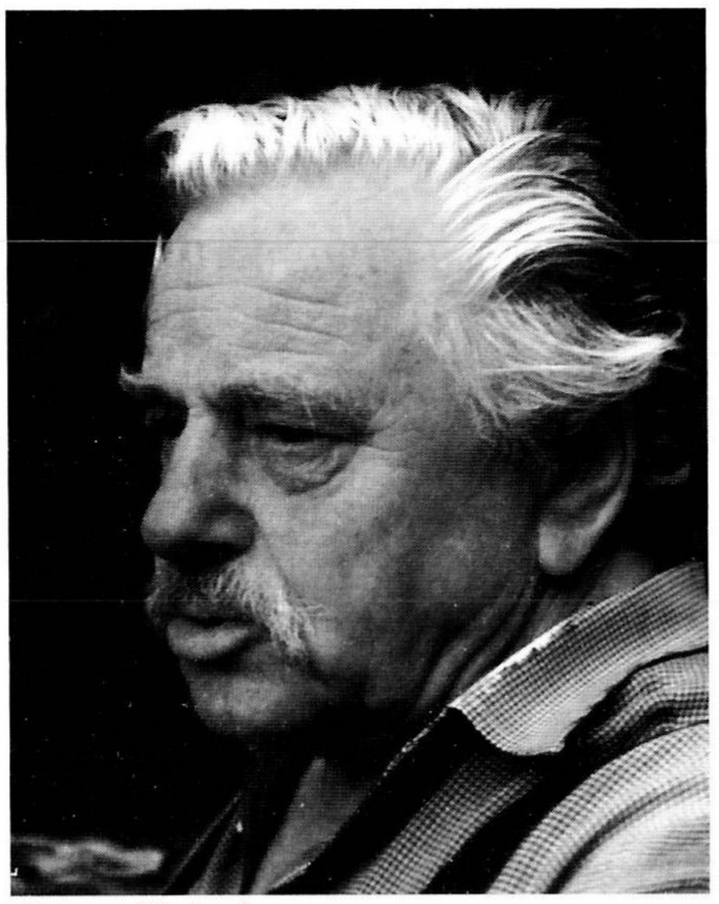
Das beginnt bei Franz Kains Großvater, dem der Ruf eines berühmten, aber auch berüchtigten Mannes vorauseilte: der Maurer aus Goisern im Salzkammergut, der bei der Gründung der Konsumgenossenschaft dabei war und auch beim Versuch, das Jodschwefelbad, das aus Goisern ein Bad Goisern machte, genossenschaftlich zu führen, der aber auch wegen eines simplen Dachvorsprungs an seinem Haus einen jahrzehntelangen Kampf mit der kaiserlichen Forstverwaltung führte. Dem Enkel erzählte die Familie, daß der Großvater mit den kaiserlichen Forstbeamten nur mit der Axt in der Hand verkehrt habe. Franz Kains Vater wiederum war ein belesener Mann, nicht zuletzt deshalb, weil er für einige ledige Kinder Alimente zu zahlen hatte, daher kein Geld für die Vergnügungen besaß, wie sie sonst die jungen Goiserer Burschen zu genießen pflegten, und sich also in die Bibliothek des sozialdemokratischen Arbeiterbildungsvereins einschreiben ließ, weil Lesen wenig kostete. Während des Ersten Weltkriegs in russische Kriegsgefangenschaft geraten, meldete sich Rudolf Kain zur Roten Armee, die den gelernten Maurer als Hilfsgeometer beschäftigte, dessen Aufgabe es war, den Boden großer Güter aufzuteilen.

Eine solche Familiengeschichte kann einen Menschen sehr stark prägen und Franz Kain wurde davon geprägt. Verwunderlich, ja, geradezu kauzig klang da so manches, was der Kain aus dem Leben seines Großvaters väterlicherseits und auch von dem mütterlicherseits und natürlich von seinem Vater zu erzählen wußte, und doch gespickt mit Sozialkritik und mit der Darstellung der sozialen Situation der Landbevölkerung in jener Zeit. Da erzählte er so ganz locker und ein bißchen weitschweifig und mit viel Humor ein Stück Sozialgeschichte und auch ein Stück politischer Geschichte.

Er selbst, als Kind armer Leute im Jahr 1922 geboren und schon mit vierzehneinhalb Jahren als Politischer vorbestraft, mußte froh sein, als Holzknecht in den steilen Wäldern um Ischl und Goisern Arbeit zu finden. Er hatte sich früh politisch festgelegt und war Mitglied des KJV, des Kommunistischen Jugendverbandes, geworden. Ein Weg, der nicht unbedingt vorgezeichnet war. Ein älterer Bruder war Sozialdemokrat geworden und hatte aktiv an den Februarkämpfen des Jahres 1934 im Salzkammergut mitgewirkt, der andere ältere Bruder war zu den illegalen Nazis gegangen. Franz Kain aber wurde Kommunist.

Wie er als Sechzehnjähriger den Einmarsch Hitlers 1938 erlebte, beschrieb er in den fünfziger Jahren in seinem Roman „Der Föhn bricht ein". Es ist – sieht man von seiner Autobiographie „Am Taubenmarkt" ab – der biographischeste Roman, den er geschrieben hat und gleichzeitig ein Lehrbeispiel dafür, wie Franz Kain erlebte Geschichte und die dadurch bedingten Zäsuren in einer Geschichte erzählen konnte. Und es ist ein Roman, der seine Arbeitswelt als Holzknecht schildert. Eine mühevolle, schwere und gefährliche Arbeit war es, der Kain da nachging, aber das beschrieb er ohne Larmoyanz, sich damit deutlich abhebend von so mancher Arbeitsweltliteratur, denn mit welchem Stolz und mit welcher Befriedigung er Holzknecht war, bewies bis zuletzt sein Umgang mit der Holzarbeit.

1941 wurde Franz Kain wegen der Aktivitäten der KJV-Gruppe im Salzkammergut verhaftet, las in den zwei Gefängnisjahren in Wels unendlich viel, und meldete sich schließlich nach seiner Verurteilung zu drei Jahren Zuchthaus unfreiwillig freiwillig zur Strafbrigade 999, mit der es ihn nach Nordafrika verschlug. Die Erzählung „Gewißheit im Mohn" (enthalten im Band „Der Weg zum Ödensee") beschreibt diesen Teil im Leben Franz Kains, und sie gehört sicherlich zu den allerschönsten Geschichten, die Kain geschrieben hat, mag dies auch seltsam anmuten angesichts der Thematik.



Franz Kain †

Stunden hat mir der Kain von dieser Zeit erzählt, und obwohl es für ihn alles andere als eine angenehme Zeit gewesen ist, hat er auf eine Art und Weise davon erzählt, daß es angenehm war, ihm zuzuhören. Wie er in US-Kriegsgefangenschaft geriet, wie es ihn, den Holzknecht aus dem Salzkammergut, in alle möglichen Teile der USA verschlagen hat, von einem Kriegsgefangenenlager ins andere, weil er auch dort ein Aufmüpfiger war, ein Widerspenstiger. Aber er hat dort intensiv zu schreiben begonnen, Lyrik zuerst, dann Prosa, und er hat an der Lagerzeitung mitgearbeitet.

Als Franz Kain 1946 nach Österreich zurückkehren konnte, wartete man auf ihn schon in der Redaktion der »Neuen Zeit« in Linz, der oberösterreichischen Ausgabe des Zentralorgans der KPÖ. Der Schriftsteller Arnolt Bronnen war dort sein Chef und Lehrer. Von 1946 bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1982 blieb Franz Kain Redakteur, später Chefredakteur der »Neuen Zeit«. Drei Jahre davon, von 1953 bis 1956, hielt er sich als Korrespondent in Berlin auf. Von 1977 bis 1986 vertrat er die KPÖ im Linzer Gemeinderat.

In all diesen Jahren war Franz Kain nie nur Journalist oder nur Schriftsteller oder nur Politiker. „Der Kain" war er, weil er alles gleichzeitig war, weil das eine ohne das andere nicht vorstellbar war. Sein journalistisches Schreiben war immer politisch und auch literarisch, als Schriftsteller war er poli-

tisch und wie literarisch so manche Rede von ihm im Linzer Gemeinderat war, darüber redet man noch heute in Linz.

Was auch immer Franz Kain aber schrieb oder in den verschiedensten politischen Foren sagte, er legte dabei den Finger an die Würgmale. Und das führte natürlich dazu, daß ihn das offizielle Österreich als Schriftsteller lange Zeit nicht anerkannte, denn er war in vieler Hinsicht ein Unbequemer und vor allem ein politisch Widerspenstiger. Erst Ende 1994 wurde er mit dem Adalbert-Stifter-Preis des Landes Oberösterreich ausgezeichnet und erhielt damit die höchste Ehrung, die einem Autor in diesem Bundesland zuteil werden kann. Wenn man bedenkt, daß er seine erste literarische Veröffentlichung im Jahr 1948 erlebte und bis 1994 eine lange Reihe von Erzählbänden und Romanen erschienen ist, zuerst im Globus-Verlag, dann im Berliner Aufbau-Verlag und schließlich im Verlag „Bibliothek der Provinz" in Österreich, so war es wirklich eine reichlich späte Ehrung, die Kain da zuteil wurde.

„Daß die Gesellschaft keine harmonische ist, sondern eine zerrissene, ist ein alter Hut. Für den Geschichtenschreiber kommt es darauf an wie sie ihn trägt und erträgt", schrieb Franz Kain im Essay „Vom Wagnis Geschichten zu schreiben". Er jedenfalls hat es gewagt, Geschichten zu schreiben. Seine Geschichte, aber vor allem die Geschichte einer Zeit, die oft verworren und schrecklich war und deshalb viel zu oft und zu lange verdrängt wurde. Daß die Verdrängung nicht gelang, ist auch ein Verdienst von Franz Kain. ■

Dr. Judith GRUBER hat Germanistik studiert. Sie ist als Schriftstellerin tätig.

Von Franz Kain sind derzeit im Verlag Bibliothek der Provinz, Weitra, folgende Bücher erhältlich:

Der Schnee war warm,
Erzählungen
Im Brennesseldickicht,
Erzählungen
Das Ende der ewigen Ruh,
Roman
Der Föhn bricht ein,
Roman
Die Donau fließt vorbei,
Erzählung
Der Weg zum Ödensee,
Geschichten
Die Lawine, Erzählungen
In Grodek blüht der Abendstern,
Roman
Am Taubenmarkt, Roman
(erscheint in überarbeiteter Neuauflage 1998)

Fortgesetzter Dialog mit meinem Urenkel*

Jürgen KUCZYNSKI

Natürlich dauerte es eine Zeit,
bis ich vieles neu sah, und auch
das Neugesehene wurde
im Laufe der Zeit korrigiert.

Ein typisches Beispiel dafür sind gerade ehemalige Äußerungen im „Dialog mit meinem Urenkel", in denen ich das System der DDR bejahe, aber tausend kritische Bemerkungen zu ihm mache, statt umgekehrt das System zu verneinen und tausend gute Dinge an ihm festzustellen. Über diesen Fehler schrieb ich in meinem Buch „Kurze Bilanz eines langen Lebens" (1991, S. 19ff.):

„Worin besteht dieser ernsteste meiner Fehler in der Zeit unserer Republik? Lenin hat einmal in einer Polemik gegen Thälmann auf dem III. Kongreß der Kommunistischen Internationale am 5. Juli 1921 gesagt: ‚Wir dürfen unsere Fehler nicht verheimlichen, weil der Feind das ausnutzen könnte. Wer das fürchtet, ist kein Revolutionär.' Das ist Offensivgeist, der uns gefehlt hat. In der Defensive, voller Feigheit, mit der Ausrede des mächtigen Feindes, der uns gegenübersteht, haben wir echten Meinungsstreit, echte Kritik, echte Basisdemokratie unterdrückt. Ja, ich habe für mehr Demokratie Unten ganz offen in Wort und Schrift gekämpft, auch Parteistrafen dafür angedroht bekommen oder auch erhalten. Aber ich habe nicht gegen das falsche Argument gekämpft, daß es dem Feind nützen könnte, wenn wir ‚zu weit' darin gehen würden. Ich habe der ‚Sicherheit' ein, nun sagen wir, zu weitgehendes Primat gegeben. Doch mehr: Ich hatte nicht begriffen, daß mehr Kritik nach Oben, mehr Basisdemokratie, gerade ein so wichtiger Faktor für unsere Sicherheit sind. Ich hätte genau umgekehrt argumentieren müssen. Ich hätte sagen müssen: Selbstverständlich erkenne ich alle unsere Einzelleistungen etwa auf dem Gebiet der sozialen Sicherung oder alle Maßnahmen, damit Frauen nicht um der Kinder willen an den Haushalt gebunden sind und auf Arbeit gehen können, alle Maßnahmen, die es jungen Menschen ermöglichen, unabhängig von den finanziellen Verhältnissen ihrer Eltern auf Fachhochschulen, Hochschulen, Universitäten zu gehen, an. Das sind bedeutsame sozialistische Errungenschaften. Aber viel wichtiger ist das gesamtgesellschaftlich so schlimm wirkende System der fehlenden Basisdemokratie, der Unterdrückung der Kritik von Unten durch ein feudalabsolutistisches Kommandosystem, die Übertreibung der ‚Staatssicherheit'. Erst durch eine solche Umkehrung in der Bedeutung der Einschätzung der beiden Seiten unserer Gesellschaft hätte ich wahrscheinlich politische Einsicht gehabt. Natürlich hätte ich eine solche Einsicht bei uns nicht im Druck bekannt machen können. Zur Diskussion steht hier meine so mangelhafte, so fehlerhafte politische Einsicht 1977, als ich das Büchlein schrieb, und auch noch Ende 1983, als es veröffentlicht wurde.

All das änderte sich bald bei mir nach dem Erscheinen des ‚Dialogs' (in dem nur wenige Sätze in die richtige Richtung weisen), beginnend mit der Perestroika 1985 in der Sowjetunion. In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre hieß es immer häufiger in meinem Tagebuch, daß sich die Lage bei

* Dieser Beitrag ist ein Ausschnitt aus dem Vorwort des letzten Buches von Jürgen Kuczynski „Fortgesetzter Dialog mit meinem Urenkel", Berlin 1996.

uns ‚zuspitzt' oder daß ‚eine Explosion' droht – eben auf Grund von Schönfärberei, Verlogenheit, Feigheit vor dem Feind und mangelnder Basisdemokratie. Und das ist trotz aller Kritik, die ich stets, seit der Chruschtschow-Rede gegen Stalin 1956 verstärkt, und seit 1985, seit der Perestroika in der SU, wahrlich laut und offen, während der letzten Jahre der Republik in der Weltpresse und bei uns auf pro Jahr etwa 800 Versammlungen von Unten geübt habe, unverzeihlich.

Feigheit? Nein! Viel schlimmer bei einem Menschen von meiner Intelligenz und Welterfahrung: Dummheit, elende politische Dummheit! Reinfall auf eine anti-marxistische, anti-leninistische Ideologie! Stärker kann wohl ein alter Marxist sich nicht kritisieren...

Wer ‚gewisse Erscheinungen' kritisierte, statt die Grundfehler zu sehen, wer meinte, wir hätten, weil es zweifellos sozialistische Elemente in unserer Gesellschaft gab, die wichtigsten Aufgaben bei der Errichtung einer sozialistischen Gesellschaft erfüllt, wer nicht die feudalabsolutistischen, jeder sozialistischen Basisdemokratie hohnsprechenden Elemente unserer Gesellschaft ernst nahm oder sie überhaupt nicht erkannte, wer also (wie ich bis einschließlich der Veröffentlichung meines ‚Dialogs mit meinem Urenkel') nicht die fundamentalen Fehlleistungen unseres Gesellschaftssystems als solches erkannte und darum dieses verteidigte, ja, der hat Mitverantwortung getragen...

Auf die ‚zugespitzte Frage' – also: ‚Hast Du das Wesen der Entwicklung erkannt oder nur ihre Auswüchse und Deformationen?' muß die eindeutige Antwort lauten: Bis 1984 nur die Auswüchse und Deformationen."

Ich schreibe dann: Dieser „Fehler, den ich vom fünften bis in den Beginn meines neunten Jahrzehnts meines Lebens machte, ist unverzeihlich". Soweit meine Erkenntnisse im Jahre 1991. Doch mein Erkenntnisprozeß und meine Einsicht in mein Verhalten entwickelten sich weiter. (...)

Und weiter frage ich mich: Was wäre geschehen, wenn ich die Realität der DDR erkannt hätte, die fundamentalen gesellschaftlichen Mängel, die sie hatte. Wenn ich etwa erkannt hätte, daß es fast 2000 Jahre (bis 1870) gedauert hatte, bis der Papst für unfehlbar erklärt wurde, aber keine fünf Jahre, bis das Politbüro sich als unfehlbar aufführte, daß die Pressefreiheit unter dem System des Feudalismus-Absolutismus Friedrich des Großen größer war als in der DDR? Zweierlei wäre geschehen:

Da ich unter keinen Umständen in die BRD ausgewandert wäre, hätte ich entweder fünf Minuten reden dürfen und wäre dann ins Zuchthaus verfrachtet worden, oder ich hätte wie ein Feigling schweigen müssen, und wissenschaftlich wahrlich nicht unwichtige und andere anregende Bücher von mir wären nicht erschienen.

Und zweitens, fast noch wichtiger: Wenn ich Oben in Ungnade war, drohten mir schlimme Strafen, wenn ich in Gnade war, schien die Sonne besonders schön, da ich mit manchen Politbüromitgliedern schon in unserer Jugend befreundet war, weshalb ich 1989 die gleiche Anzahl von Orden und von angedrohten bzw. durchgeführten Parteistrafen hatte. Wenn mir aber Oben die Sonne schien, dann konnte ich so manchen Genossen, die politisch in Schwierigkeiten geraten waren, helfen. Jeder, der die Parteigeschichte der SED kennt, kennt den Fall „Herrnstadt", der aus dem Politbüro und dem ZK geworfen wurde und eine kleine Stelle im Staatsarchiv in Merseburg erhielt. Nach seinem Hinauswurf wurden wir gute Freunde, und als er sein Buch „Die Entdeckung der Klassen" veröffentlicht hatte, sandte er es mir mit der Widmung: „Jürgen Kuczynski, dem Freunde der Mühseligen und Beladenen, in aller Herzlichkeit vom Verfasser überreicht." Das Datum der Widmung ist der 31.1.1966, genau acht Jahre und eine Woche nach der (...) Hetze-Sitzung der Abteilung Wissenschaften gegen mich. Das heißt, wenn ich meinen so fundamentalen Fehler 1957/58 erkannt hätte, wäre ich in eine Situation geraten, die es mir unmöglich gemacht hätte, anderen Genossen in ihren politischen Schwierigkeiten zu helfen, eine für mein Leben in der DDR so wichtige Aktivität.

Und darum sagte ich mir, und schreibe es ganz offen heute und hier: Ich bin nicht unglücklich, ja bisweilen froh, daß ich diesen fundamentalen politischen Fehler, den schwersten meines Lebens, gemacht habe. Nichts zeigt besser als dieses Geständnis, in welcher Zeit, in welchem Jahrhundert ich gelebt habe. Nichts kann daher auch dieses neue Buch klarer rechtfertigen als dieses Geständnis.

Doch folgt 1995 noch eine Erkenntnis: Ich sprach an einer Volkshochschule über den 8. Mai und kam auch auf die soeben gekennzeichnete Situation zu sprechen. In der nachfolgenden Diskussion sagte mir jemand: „Sie mußten also als Wissenschaftler und Politiker versagen, um als Mensch zu bestehen." Er hatte völlig recht, so war es. ■

Jürgen Kuczynski †

Abobedingungen

Das »Weg und Ziel«-Abonnement kann jederzeit schriftlich bestellt werden und beginnt mit der nächsterreichbaren Ausgabe. Das Abonnement gilt für den Rest des laufenden Jahrganges und für den darauffolgenden Jahrgang. Früher erschienene Hefte können - falls noch lieferbar - einzeln bestellt werden (siehe nebenstehendes Angebot). Das Abonnement gilt als um ein weiteres Jahr (5 Ausgaben) verlängert, wenn es nicht bis spätestens 15. Dezember schriftlich gekündigt wird. Die Kündigung ist nur zum Ende eines Jahrganges möglich. Das Abonnement ist gegen Rechnung im voraus zahlbar.

Preise:
Österreich: . . . . . .250,— öS
Deutschland: . . . . . 45,— DM
übriges Ausland: . . . . . .250,— öS zzgl. Porto

Probeabonnement

Wenn Sie »Weg und Ziel« kennenlernen und sich von den Vorzügen eines regelmäßigen Bezuges überzeugen möchten, bieten wir Ihnen ein kostenloses und unverbindliches Probeabonnement an. Sie erhalten die nächsten drei Ausgaben gratis zugesandt. Danach werden wir uns wieder an Sie wenden und Sie zu einer Fortsetzung des Bezugs im Normalabo einladen. Das Probeabo kann aus verständlichen Gründen nur einmal eingerichtet werden.

Weg und Ziel

Preis je Heft: 40,- öS (ab Heft 1/97: 50,- öS)zuzüglich Porto

WUZ9201 . . . Weg und Ziel 1/92 . . . Amerika! Amerika!
WUZ9202 . . . Weg und Ziel 2/92 . . . Menschenbilder
WUZ9203 . . . Weg und Ziel 3/92 . . . Leo Kofler 85
WUZ9204 . . . Weg und Ziel 4/92 . . . Fortschritt
WUZ9205 . . . Weg und Ziel 5/92 . . . Das österreichische „Wesen"
WUZ9206 . . . Weg und Ziel 6/92 . . . Rückkehr des Politischen
WUZ9301 . . . Weg und Ziel 1/93 . . . Nation(alismus)
WUZ9302 . . . Weg und Ziel 2/93 . . . Ästhetik
WUZ9303 . . . Weg und Ziel 3/93 . . . Dritte Welt im Abseits
WUZ9305 . . . Weg und Ziel 5/93 . . . Menschenrechte
WUZ9306 . . . Weg und Ziel 6/93 . . . Der reale Kapitalismus
WUZ9401 . . . Weg und Ziel 1/94 . . . „Kalte Frauen"?
WUZ9402 . . . Weg und Ziel 2/94 . . . Europa der Regionen?
WUZ9403 . . . Weg und Ziel 3/94 . . . Alles Öko?
WUZ9404 . . . Weg und Ziel 4/94 . . . Medienwirklichkeit
WUZ9405 . . . Weg und Ziel 5/94 . . . Individualisierung
WUZ9501 . . . Weg und Ziel 1/95 . . . Mensch-Maschinen-Geister
WUZ9502 . . . Weg und Ziel 2/95 . . . Das politische System
WUZ9503 . . . Weg und Ziel 3/95 . . . Mega-Stadt-Raum
WUZ9504 . . . Weg und Ziel 4/95 . . . Inszenierte Literatur
WUZ9505 . . . Weg und Ziel 5/95 . . . Der Nürnberger Prozeß
WUZ9601 . . . Weg und Ziel 1/96 . . . Armut im Überfluß
WUZ9603 . . . Weg und Ziel 3/96 . . . Welt-Meisterschaft
WUZ9604 . . . Weg und Ziel 4/96 . . . Oh, du teure Bildung
WUZ9605 . . . Weg und Ziel 5/96 . . . Kirche/Religion
WUZ9701 . . . Weg und Ziel 1/97 . . . Auto/Industrie/Global
WUZ9702 . . . Weg und Ziel 2/97 . . . Surrealismus/Marxismus/Psychoanalyse
WUZ9703 . . . Weg und Ziel 3/97 . . . Von Klassen-, Geschlechter- und Liebesgefechten
WUZ9704 . . . Weg und Ziel 4/97 . . . 80 Jahre Russische Revolution
WUZ9705 . . . Weg und Ziel 5/97 . . . Pop

PÄZ – Pädagogische Zeitschrift für demokratische Lehrerinnen und Lehrer

Wir bieten Restexemplare der nachfolgend angeführten Ausgaben an. Die »PÄZ« hat Ende 1995 ihr Erscheinen eingestellt – wir bitten daher, von Abo-Bestellungen Abstand zu nehmen.
Preis je Heft: 20,- öS zuzüglich Porto

PÄZ9203 . . . . PÄZ Nr. 3-4/92 . . . . . Das Ende der Bildungsutopien?
PÄZ9303 . . . . PÄZ Nr. 3/93 . . . . . Weniger Staat mehr privat
PÄZ9304 . . . . PÄZ Nr. 4/93 . . . . . Gewalt in der Schule
PÄZ9401 . . . . PÄZ Nr. 1/94 . . . . . Gesamtschulen
PÄZ9402 . . . . PÄZ Nr. 2/94 . . . . . Schul-Zeit ...
PÄZ9404 . . . . PÄZ Nr. 4/94 . . . . . Unsere Jugend ...
PÄZ9502 . . . . PÄZ Nr. 2/95 . . . . . Teure Bildung bewegt
PÄZ9503 . . . . PÄZ Nr. 3/95 . . . . . Bildungspolitik lechts und rinks
PÄZ9504 . . . . PÄZ Nr. 4/95 . . . . . Keine Wahl bei der Wahl?

Folgende Bücher können bei uns portofrei bestellt werden:

Gero Fischer /
Maria Wölflingseder (Hg.):
Biologismus – Rassismus – Nationalismus. Rechte Ideologien im Vormarsch, 260 Seiten, 215 Schilling, 29.80 DM.
(Bestellcode: BuchBIO)

Franz Schandl /
Gerhard Schattauer:
Die Grünen in Österreich. Entwicklung und Konsolidierung einer politischen Kraft, 600 Seiten inklusive Anhang, 499 Schilling, 69 DM.
(Bestellcode: BuchGRÜ)

Weg und Ziel – Abo

❍ Hiermit bestelle ich ein »Weg und Ziel«-Abonnement zu den oben genannten Bedingungen.

Datum Unterschrift

❍ Hiermit bestelle ich ein »Weg und Ziel«-Probeabo über 3 Ausgaben.

Einzelhefte

❍ Hiermit bestelle ich folgende Einzelhefte:

Bestellnummer	Stück

Datum Unterschrift

P.b.b. Erscheinungsort Wien,
Verlagspostamt 1020 Wien

Absender:
Bitte gut leserlich ausfüllen!!!

Name

Straße

Ort

6.50

An die

Redaktion »Weg und Ziel«

Weyringerstr. 35
1040 Wien